L'Information Littéraire

Revue illustrée paraissant tous les deux mois pendant la période scolaire

ADMINISTRATION ET RÉDACTION :

J.-B. BAILLIÈRE & FILS, 19, rue Hautefeuille, PARIS (6e)
Téléphone : DANTON 96-02 et 03. — C. C. Postaux : Paris 202. — R. C. Seine 7.432. — R. P. Seine C. A. 4.615

3e ANNÉE. — No 2. — MARS-AVRIL 1951

SOMMAIRE

PREMIÈRE PARTIE. — DOCUMENTATION GÉNÉRALE

DEUXIÈME PARTIE. — DOCUMENTATION PÉDAGOGIQUE

de limiter la variété des spectacles. La comédie après Molière, comme la tragédie après Racine, accuse une décadence certaine. La gaîté se réfugie chez les comédiens italiens et dans les divers théâtres de la Foire. Mais les Italiens sont expulsés en 1697. Leurs rivaux, les Forains, ont désormais le champ libre. Ils multiplient les efforts pour attirer un public à qui le théâtre officiel ne suffit plus. Plus la vie devient dure, lors des dernières guerres de Louis XIV et de la misère croissante qu'elles provoquent, plus on cherche, au théâtre, une gaîté débridée que la Comédie-Française ne peut pas se permettre de donner. De 1707 à 1714, les théâtres de la Foire luttent avec ténacité et ingéniosité contre les privilèges du théâtre officiel, et inventent ou développent des genres nouveaux, la pièce en monologues, la parodie, la pièce « à la muette », la pièce « en écriteaux », l'opéra-comique. Leur succès est tel qu'ils attirent à eux des écrivains professionnels, dont le plus connu est Lesage, et qu'ils peuvent augmenter considérablement le prix de leurs places : très bas en 1681, leurs prix sont en 1712 à peu près les mêmes qu'à la Comédie-Française (2). La parade est fort probablement la publicité qui accompagne cette campagne victorieuse.

LA PARADE LITTÉRAIRE

Mais les parades de Beaumarchais, non plus que la plupart des autres parades du XVIIIe siècle que nous connaissons, ne sont pas des pièces populaires. Elles ne se réduisent pas à des canevas sur lesquels on improvisait et elles n'ont pas été jouées aux théâtres de la Foire. La parade littéraire du XVIIIe siècle tire son origine de la parade populaire, mais présente des caractères profondément différents. La bonne société a pris goût à ces divertissements assez grossiers, et les a accommodés à son usage. De hautes personnalités, qui tenaient à garder l'*incognito*, allaient, comme on disait déjà, « s'encanailler » dans les foires et appréciaient les parades improvisées. Le chevalier d'Orléans, fils naturel du Régent, le comte de Caylus, le comte d'Argenson, le ministre Maurepas assistaient à ces spectacles, mais « déguisés en redingotes, leurs chapeaux sur leurs têtes » (3). Grâce à cet intérêt, la parade a passé du balcon des théâtres de la Foire au salon des hôtels particuliers des grands seigneurs. La passion du théâtre est telle au XVIIIe siècle que les théâtres publics ne suffisent pas et que les amateurs, nobles ou bourgeois, multiplient les représentations privées (4). La parade transposée sur un théâtre de société pouvait se permettre toutes les hardiesses. Dès 1711, il semble qu'on ait joué des parades en société. Puis, la parade littéraire apparaît, quand des écrivains, pour faire rire leurs amis ou plaire à leurs protecteurs, composent des farces originales, plus ou moins inspirées des parades de la Foire et destinées à être jouées dans des salons. Les créateurs du genre sont sans doute le procureur Gueullette et Sallé, secrétaire de M. de Maurepas. Les auteurs de cette forme nouvelle de parades sont des écrivains professionnels, ou du moins des gens du monde qui se piquent de littérature, et nullement des acteurs de foires. Les plus connus, outre Sallé et Gueullette, sont Nivelle de la Chaussée, auteur de « comédies larmoyantes » fort morales, mais aussi de lettres si obscènes qu'on ne peut les citer, Voltaire, qui écrivit en 1725 une parade, *La Fête de Bélébat*, Piron, Collé, Fuzelier, Vadé, qu'on appelait le « Corneille des Hales », Moncrif, Fagan, — et Beaumarchais. Ces parades sont jouées par les plus grands seigneurs, le duc d'Orléans, le duc de la Vallière, le duc d'Aumont, le duc de Duras, le maréchal de Saxe, le marquis de Surgères, le comte de Martel, le comte de Clermont, et bien d'autres. On voit que la parade ainsi entendue n'a rien de populaire. Elle est un genre pseudo-populaire. Elle tire ses principaux éléments de la parade improvisée, mais les présente de façon à faire rire un public raffiné.

Les personnages sont le plus souvent des types traditionnels de la comédie italienne ou française : ce ne sont que Cassandre, Isabelle, Léandre, Gilles, Arlequin, et autres de même lignée. Ils sont pris dans une intrigue généralement invraisemblable et follement gaie. L'obscénité en est le caractère dominant. Mais elle est dans les situations évoquées et non, le plus souvent, dans les mots, qui pourraient choquer les dames assistant à la représentation. De même qu'on « faisait, au besoin, le demi-jour dans la salle, pour que les dames pussent cacher leur rougeur, l'éventail aidant » (5), de même les situations sont voilées, « gazées », et ne s'expriment que par des sous-entendus. Le public du XVIIIe siècle est expert à saisir toutes les sortes d'allusions, même là où il n'y en a pas. « Dans tout ce qu'on vous présente, lui dira Grimm, vous cherchez des allusions

(2) Cf. LANCASTER : *Sunset*, ch. XIX.

(3) COLLÉ : *Correspondance inédite*, édition de 1864, p. 381.

(4) Sur le théâtre de société, cf. BOURQUIN : *La controverse sur la comédie au XVIIIe siècle*, dans *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1919-1921 et GAIFFE : *Le drame en France au XVIIIe siècle*, pp. 203-204.

(5) LINTILHAC : *Histoire générale du Théâtre*, tome IV, p. 377.

et des applications secrètes » (6), et le même critique déplorera cette « fausse délicatesse » qui consiste « à se choquer de toute expression à laquelle, à force de donner la torture à son esprit, on peut trouver un sens déshonnête » (7). Un exemple de cet état d'esprit nous est donné par l'*Almanach des Spectacles* de 1780 : « Une dame de qualité assistant à la représentation du *Roi Lear,* après avoir entendu cet hémistiche : *j'ai besoin d'être père,* s'écria : *Ah ! fi, que c'est indécent* » (8). A plus forte raison le public spécial de la parade littéraire goûte-t-il les allusions voulues par l'auteur à des situations très osées. On en verra des exemples dans les parades de Beaumarchais. Collé donne à ce sujet cette règle : « Que le fond en doit être agréablement ordurier, que ces ordures ne doivent sortir que du fond et n'y paraître ni apportées ni plaquées » (9).

L'expression a également un caractère pseudo-populaire très marqué. Les personnages parlent mal, ils s'empêtrent dans des analyses de sentiments ou d'idées dont ils ne peuvent sortir, ils écorchent les mots et agrémentent leur diction de liaisons incorrectes que les textes imprimés indiquent par une profusion de *t* et de *z* mal placés. Ces gaucheries sont évidemment destinées à faire rire le public noble et bourgeois aux dépens de ces joyeux rustres imaginaires. Collé atteste que « leur prononciation vicieuse et pleine de cuirs » faisait « rire à gueule ouverte et à ventre déboutonné tous ces seigneurs de la cour » (10), et Beaumarchais utilisera souvent cette forme de comique verbal.

Le dernier caractère de la parade littéraire est qu'elle est parfois une pièce de circonstance. Conçue et écrite à l'occasion d'une représentation privée, elle peut être un élément d'une petite fête de famille ou de société et rappeler dans son texte la raison de cette fête et les noms des personnes qui y participent. C'est ainsi que l'unique parade connue de Voltaire célèbre à sa manière le mariage d'une parente du marquis de Livry, dont Voltaire était l'hôte, et se termine par des compliments burlesques à l'adresse des invités. La plupart des parades de Beaumarchais ont été jouées à l'occasion de l'anniversaire du maître de maison et se terminent, de façon imprévue, par l'éloge de ce dernier.

BEAUMARCHAIS ET LA PARADE

Charles-Guillaume Lenormand, riche financier, se consolait gaiement, dans son château d'Etioles, de l'infidélité de sa femme Jeanne Poisson, marquise de Pompadour, maîtresse de Louis XV. Beaumarchais était de sa société et a composé pour lui un certain nombre de parades, qui ont été jouées à Etioles. Elles n'ont jamais été jouées sur un théâtre public et Beaumarchais ne les a jamais publiées. Quatre d'entre elles ont été reproduites, avec des coupures, dans l'édition des *Œuvres complètes* de Beaumarchais donnée par Edouard Fournier en 1876. On trouve en outre dans la thèse de Lintilhac (11) des renseignements sur une cinquième parade, qui n'est autre que la première forme du *Barbier de Séville.* Soit pudeur, soit paresse, le texte de ces pièces n'a jamais, à ma connaissance, été reproduit par aucun des éditeurs ultérieurs de Beaumarchais. Comme l'édition Fournier est devenue à peu près introuvable, je crois utile de donner ici une idée aussi complète que possible des premières œuvres dramatiques de Beaumarchais (12).

Les députés de la Halle et du Gros-Caillou est le titre d'une parade qui a pour sous-titre *Scène de poissardes et de maîtres pêcheux.* Les poissardes, ou marchandes de poisson, parlent naturellement le poissard, ce dialecte faussement populaire que Vadé illustrait vers la même époque. Elles sont accompagnées de marchands de poisson, et les uns et les autres apportent leur plus belle marchandise en cadeau pour la fête du seigneur. Ils se disputent pour savoir qui entrera le premier : prétexte pour les faire parler et gesticuler avec une grossièreté dont Beaumarchais devait estimer qu'elle plairait à son public d'Etioles. On s'insulte, on se bat, on se réconcilie, on chante.

Colin et Colette a plus de finesse et se place dans un cadre de tradition pastorale. Colin, amoureux de Colette, cueille des fleurs pour en faire un bouquet. Colette l'observe et pense que le bouquet est pour elle. Mais Colin refuse de lui donner ces fleurs. Désespérée, la jeune fille croit qu'elle a une rivale et pense à se tuer. Cette situation tragique, que personne ne prend au sérieux, fait place à une scène de comédie. Un autre paysan, Thibaut, veut réconcilier les deux

(6) Cité par PRAT : *Le parterre au XVIIIe siècle,* dans *La Quinzaine,* 1er fév. 1906.
(7) Cité par GAIFFE : *Le drame en France au XVIIIe siècle,* p. 138 sqq.
(8) *Ibid.*
(9) Cité par LANSON, *op. cit.,* p. 11.
(10) Cité par LINTILHAC, *op. cit.,* tome IV, p. 377.
(11) *Beaumarchais et ses œuvres,* 1887, pp. 219-220.
(12) Le manuscrit des parades est à la Comédie-Française. Je n'ai pu le consulter, et je cite le texte d'après l'édition Fournier.

jeunes gens, qui s'y refusent, mais laissent voir leur amour derrière le dépit de leurs répliques. C'est une jolie scène de dépit amoureux, qui n'est pas indigne d'évoquer celles que Molière a écrites sur le même thème (13). Je ne la cite pas, parce qu'elle n'est pas caractéristique de la parade, mais elle montre déjà, chez le futur créateur de Rosine et de Chérubin, la délicatesse de la peinture du sentiment. Enfin survient Mathurine, — qui porte un nom de paysanne illustré par l'*Ecole des Femmes;* elle vient dire qu'on attend Colin et Colette pour la fête du seigneur du village. Alors s'éclaire le léger malentendu qui servait de nœud à cette petite intrigue : c'est à ce seigneur qu'était destiné le bouquet de Colin; Colette l'offrira au nom de Colin et de tout le village. Un autre bouquet, une autre jeune fille (mais ce sera Chérubin), une autre fête présidée par le seigneur, et nous aurons le quatrième acte du *Mariage de Figaro.*

LES BOTTES DE SEPT LIEUES

Les Bottes de sept lieues sont une parade plus ambitieuse; elle ne comporte pas moins de vingt scènes. L'héroïne, la hardie Isabelle, a dix-sept ans et nous informe dès la première scène qu'elle a déjà eu quatre amants. Léandre, qui est le cinquième, l'entretient « de la vive flamme du feu de [sa] brillante ardeur », et elle admire ces « manières d'expression qui s'expriment z'autrement que tout le monde ». Pléonasmes et cuirs marquent ici la dérision du langage populaire. On convient que Léandre va enlever Isabelle. Mais arrive le père de la jeune fille, Cassandre, accompagné de son valet Gilles. Léandre et son valet Arlequin se cachent pour les écouter. Cassandre apporte, dans une valise, vingt mille écus qu'il vient d'hériter... d'un vidangeur. Il part en voyage pour placer cet argent et recommande à Gilles de bien veiller sur sa fille. Léandre et Arlequin cherchent un moyen de tromper le naïf surveillant et de mettre à exécution leur projet d'enlèvement. Voici un fragment de leur dialogue, qui nous renseigne sur le goût de l'équivoque et sur le rang social du héros :

ARLEQUIN. — ...z'il y a bien des choses dans le monde dont z'au premier coup d'œil l'entrée paraît diablement difficile, et qui, en les approfondissant un peu, prouvent tout le contraire.

LÉANDRE [après avoir déclaré que l'argent ne le tente pas]. — ...ce que j'ai... suffit pour rendre z'Isabelle z'heureuse t'et moi aussi.

ARLEQUIN. — Ah ! ce que vous avez... peut z'être beau et bon, mais vingt mille écus joints t'à cela ne troubleraient pas, je crois, la paix du ménage.

Léandre est donc riche. Comme on s'en doute, il triomphera à la fin de la parade en épousant l'héroïne. Dans tout le théâtre de Beaumarchais, on ne trouve qu'un seul autre exemple de héros appartenant aux classes supérieures et triomphant au dénouement : c'est le comte Almaviva du *Barbier.* Or le *Barbier de Séville* a été conçu à l'époque des parades; dans sa première forme, le séducteur s'y appelait Léandre, comme dans les *Bottes de sept lieues.* Partout ailleurs, le héros riche et noble ne triomphe que de ses mauvais penchants, qu'il s'appelle Clarendon dans *Eugénie,* Saint-Alban dans les *Deux Amis,* Almaviva dans *Figaro* ou la *Mère coupable.* L'honneur d'épouser l'héroïne au dénouement est réservé au héros roturier : c'est Mélac fils dans les *Deux Amis,* Figaro dans le *Mariage,* ou bien Tarare, qui retrouve sa femme légitime et devient roi dans l'opéra qui porte son nom. Le Léandre des *Bottes de sept lieues* est donc la première forme du héros aristocratique que Beaumarchais conçoit d'abord et auquel il renoncera bientôt.

Les bottes de sept lieues sont ici le moyen dont se sert Léandre pour tromper la surveillance de Gilles. Il lui fait croire qu'il possède des bottes permettant, comme dans la légende, de se déplacer avec une rapidité merveilleuse. Arlequin donne envie à Gilles de chausser ces bottes en l'alarmant par une fausse nouvelle : Gilles apprend que sa mère, qui habite une ville éloignée, est à l'agonie et obtient qu'on lui prête les bottes magiques pour qu'il puisse se rendre plus vite au chevet de la mourante. Arlequin lui met les bottes, et, sous prétexte de le protéger contre les accidents que pourrait causer la vitesse du déplacement, lui entoure les bras de cordes avec lesquelles il finit par le ligoter complètement. Ainsi est rendu possible l'enlèvement d'Isabelle. On voit que l'invention dramatique de Beaumarchais est déjà riche et précise; elle tire ses incidents de la psychologie des personnages et en développe les conséquences sous forme de spectacle. Je note, dans la scène entre Arlequin et Gilles, une généalogie instructive; pour inspirer confiance à son interlocuteur, Arlequin se fait passer pour son cousin, et déclare à ce sujet qu'il est « le fils de la mère Bridoie »; « c'est ce qui fait, ajoute-t-il, qu'on m'appelle Bridoison ». Ce passage, à la

(13) *Dépit amoureux,* acte IV, sc. 3 et 4; *Tartuffe,* acte II, sc. 4; *Bourgeois gentilhomme,* acte III, sc. 10, etc.

fois vraisemblable et comique dans l'intrigue des *Bottes de sept lieues*, établit le lien entre le juge Bridoye de Rabelais (14) et son fils spirituel Brid'oison du *Mariage*.

Mais il ne suffit pas que l'enlèvement d'Isabelle soit maintenant possible. Beaumarchais, par un stratagème, le fait servir au mariage des héros. Devant Gilles ligoté, Léandre enlève Isabelle, qui feint de protester. Il emporte aussi la valise. Quand le bonhomme Cassandre revient, Gilles lui raconte tout. Léandre reparaît alors en sauveur. « La constellation de l'étoile favorable de mon heureuse planète », dit-il, m'a « fait z'accourir t'aux cris de mam'zelle »; il l'a sauvée des mains de quatre brigands qui l'attaquaient. En récompense, Cassandre ne peut faire moins que lui donner sa fille en mariage. Les vingt mille écus ne sont pas absents du dénouement, et c'est Arlequin qui rapporte la valise, en disant : « Je ne sais ce qu'il y a là-dedans, mais cela z'est d'une pesanteur diablement lourde. » Ce double succès est obtenu au prix de quelque invraisemblance. Comment Cassandre, qui était parti pour mettre son argent en sûreté, a-t-il oublié sa valise ? Comment Gilles n'a-t-il pas reconnu Léandre et a-t-il pu croire à l'histoire des quatre brigands ? La surabondance de l'invention de Beaumarchais a pour rançon, ici comme dans le *Mariage de Figaro*, des invraisemblances ou des négligences dans les détails de la dramaturgie (15). Les *Bottes de sept lieues* se terminent par un vaudeville chanté, dans lequel est introduit discrètement l'éloge de « Charlot », c'est-à-dire de Charles Lenormand.

JEAN BÊTE A LA FOIRE

La parade la plus significative de Beaumarchais est probablement *Jean Bête à la foire*. Elle est divisée en dix scènes. Le héros, Jean Bête, dont le valet est Arlequin, est l'amant d'Isabelle, fille de Cassandre, et veut l'épouser. Mais Cassandre veut donner sa fille à Gilles. L'exposition de ces faits est émaillée de jeux de mots gratuits. Arlequin dit à son maître : « Vous me percez le cœur de parque en parque... vous auriez dû me dire ça plutorr que plutarque. » Et voici ce que deviennent, dans le ton de la parade, les plaintes traditionnelles de l'héroïne contre le père qui s'oppose à un mariage d'amour : « On n'a qu'un pauvre petit z'amant pour tout plaisir, et z'on vous l'ôte ! c'est z'un père cruel qui vous l'ôte ! ah ! ciel ! » Jean Bête décide d'enlever Isabelle; mais il faut d'abord écarter Cassandre et Gilles; pour y parvenir, il se déguise en montreur d'ours; c'est Arlequin qui fait le rôle de l'ours. Le prétendu montreur d'ours débite son boniment; comme plus tard Figaro, il rit de sa misère. Il déclare :

Les gens de ma profession
Vivent de réputation.

Ce qui lui attire cette réplique de Gilles :

Ils n'mourront pas d'indigestion.

Enfin seuls, Isabelle et Jean Bête ont un entretien parfois grossier, mais toujours comique. Inquiète, la jeune fille dit à son amant : « Quoique vous me fassiez grand plaisir, retirez-vous... Mon père est colérique et rusé; s'il revenait z'avec Gilles, quelque chemin que vous prissiez, z'ils vous le couperaient tout net... vous m'alarmez, vous me déchirez les entrailles ! retirez-vous, retirez-vous, pour Dieu ! retirez-vous. » Il la rassure en lui disant que ses gens vont faire le guet. Elle lui demande combien ils sont : — « Soyez tranquille : ils sont un. — Qu'ils veillent donc tous ensemble exactement. » Jean Bête lui énumère, sur le mode rabelaisien, leurs moyens de réussir : « l'enlèvement, la fuite, le rapt, l'adultère, la désolation, la tribulation, etc..., sans le reste. » Puis c'est, par contre-vérités, la parodie d'un dialogue d'amour :

ISABELLE. — ...« en votre absence les siècles me paraissent des jours, et si de colère je fais mes quatre repas, en revanche ma douleur est cause que je ne peux pas fermer l'œil de la journée. »

JEAN BÊTE. — « Et moi qui ne saurais boire ni manger les trois quarts de la nuit. »

Voici un aperçu sur la moralité de la famille d'Isabelle. L'héroïne déclare : « Ma mère m'a toujours dit que j'étais fille légitime du régiment Royal-Canon, z'et que monsieur le bonhomme Cassandre n'était que mon père z'apocryphe, autrement dit mon bâtard. » Et voici par quelle délicate plaisanterie nous apprenons qu'Isabelle est enceinte; Arlequin, qui se prépare à l'enlever, lui demande : « Etes-vous ben lourde, mamzelle ? » Elle répond : « A peu près comme deux

(14) *Tiers Livre*, ch. 39 à 43.

(15) Je compte étudier ce problème, en ce qui concerne le *Mariage de Figaro*, dans un prochain article.

personnes, pas tout à fait encore. » Ce genre de situations est courant dans la parade; Beaumarchais n'hésitera pas à le transposer dans son drame d'*Eugénie,* dont l'héroïne, enceinte sans être mariée, choquera une partie du public.

Au moment où Isabelle va être enlevée, Cassandre survient. Il faut donc, dit Jean Bête, trouver un autre « tartagène ». Il s'enfuit, et Arlequin répond à Cassandre et à Gilles, qui lui demandent où est son maître, de façon comiquement dilatoire. Ils se battent, et Gilles traite Arlequin de mannequin. Celui-ci rétorque : « Je ne m'appelle pas mannequin, z'on me nomme Arlequin, fils de Vilebrequin, petit-fils de Maroquin, surnommé Chasse-Coquin. » Cette sorte d'ivresse verbale, qui est, elle aussi, dans la tradition rabelaisienne, se retrouvera, un peu épurée et justifiée par la vraisemblance, dans les grandes comédies de Beaumarchais.

Comme l'Almaviva du *Barbier,* Jean Bête, après l'échec de son premier déguisement, en imaginera un nouveau pour parvenir à ses fins. En se battant, Cassandre et Gilles ont été légèrement blessés. Il faut donc les soigner. Jean Bête revient déguisé en médecin; Arlequin fait l'apothicaire. C'est l'occasion pour Beaumarchais de faire la satire des médecins. Arlequin déclare : « Nous avons deux façons de traiter un mal, nous l'allongeons à ceux qui payent et le raccourcissons à messieurs les gratis. » Il tire plusieurs fois sur le doigt enflé de Gilles, puis proclame : « V'là qu'est fini; demain, si ça ne va pas mieux, nous recommencerons. » Jean Bête, de son côté, profite de son déguisement pour se rapprocher d'Isabelle : « Ayez confiance en moi, lui dit-il : je m'appelle monsieur Moribond, médecin de Montpellier. Quelle maladie avez-vous, pour que je vous dise ce que c'est ? »

Enfin le héros, comme à la fin du *Barbier,* renonce aux déguisements et révèle son identité. Jean Bête demande à Cassandre sa fille en mariage, en lui disant : « Je m'appelle Jean Bête, monsieur, auteur de parades, fils de Jean Broche, petit-fils de Jean Fonce, arrière-petit-fils de Jean Logne, issu de Jean Farine, qui sortait de Jean Desvignes, lequel descendait en droite ligne de Jean Sans-Terre et de Jean Sans-Aveu... » Généalogie burlesque, faite de jeux de mots parfois obscènes (j'embête, j'embroche, j'enfonce, j'enfarine...), mais aussi identification de l'auteur et de son héros : Jean Bête se déclare auteur de parades; il est donc auteur dramatique comme Figaro, mais surtout comme Beaumarchais. Bien mieux que dans les intrigues plus complexes du *Barbier* et du *Mariage,* on voit dans *Jean Bête* comment Beaumarchais se projette en un héros qui se sert de son imagination pour satisfaire son amour.

Le nom de Jean Bête fait sur Cassandre la meilleure impression. Le bonhomme, en faisant l'éloge des Jean Bête, c'est-à-dire des imbéciles, trace le programme d'un vaste plan de satire sociale que les comédies de Beaumarchais réaliseront en partie plus tard; il y en a, dit-il, beaucoup dans le monde, mais ils ne portent pas leur vrai nom : « ils aiment mieux se faire passer pour conseillers gobe-mouches, insipides savants, ignorants sorboniqueurs, fades poètereaux, forfantiers militaires, financiers lourdets et faquinets courtisans. » Ces éléments satiriques ne sont pas exploités et font place aussitôt à un dénouement d'un type traditionnel dans la parade. On décide de marier Jean Bête et Isabelle le jour même. Quel jour sommes-nous donc ? demande-t-on; Gilles répond : « C'était vendredi le premier dimanche du mois; jeudi prochain, c'est le mardi gras. » Cassandre en conclut qu'on est le 34, fête de Saint-Charles, ce qui amène l'éloge de ce saint. Jean Bête explique, « aussi clair que 6 et 6 font 15 », qu'il y a deux saints du même nom, « le Charles qui z'est mort et que personne ne connaît, et le Charles qui est vivant et que tout le monde z'aime ». Il va sans dire que le premier est saint Charles Borromée, le second Charles Lenormand d'Etioles, pour qui la parade est écrite. Elle se termine par un vaudeville chanté en l'honneur de ce dernier; Jean Bête y confirme burlesquement sa qualité d'auteur, en disant incidemment :

J'fais des vers en prose pour une Nanette...

La scène est ponctuée par des coups de pieds d'Arlequin à Gilles; Jean Bête fait voir que c'était lui le montreur d'ours, et Arlequin l'ours; finalement entre un chevalier vêtu en diable, qui allume un feu d'artifice.

LE BARBIER DE SÉVILLE

Ce qui a été publié (16) au sujet de la parade dont sortira le *Barbier de Séville* se réduit à fort peu de choses. L'intrigue de cette parade est déjà, pour l'essentiel, celle, très simple, du *Barbier.* Le dénouement est agrémenté, selon la tradition, d'un spectacle diabolique, comme à la

(16) Par Lintilhac : *Beaumarchais et ses œuvres,* pp. 219-220.

fin de *Jean Bête :* trois ou quatre diables frappent sur le tuteur dupé. Plus intéressants sont les noms des personnages. Le vieillard s'appelle, non Cassandre, selon la tradition de la parade, mais déjà Bartholo. Par contre, le séducteur n'est pas encore le comte Almaviva, mais garde son nom traditionnel de Léandre. Point de Figaro; c'est Arlequin qui joue son rôle; et Arlequin exerce, comme son successeur, la profession de barbier. Quant à l'héroïne, elle semble avoir été désignée, selon les divers états du manuscrit, par plusieurs noms successifs. Isabelle, ou, avec les « cuirs » d'usage, Zirzabelle, est son nom habituel dans la parade. Puis, elle est appelée Rosalie : c'est à la fois le nom de l'héroïne du *Fils naturel* de Diderot et celui d'une nièce de Beaumarchais. Ce nom lui sera conservé dans la version en cinq actes de la comédie du *Barbier de Séville* (17). Elle s'appelle ensuite Pauline, et ce nom touche de bien plus près encore à la vie de son créateur. Beaumarchais, vers 1761, a aimé une jeune créole de Saint-Domingue, amie d'une de ses sœurs; elle s'appelait Pauline Le Breton. Pendant plusieurs années, il a projeté de l'épouser. Mais elle ne possédait rien, qu'une propriété à Saint-Domingue. Beaumarchais a engagé de longues négociations, mi-financières, mi-amoureuses, pour savoir ce que pouvait rapporter cette propriété. Pauline s'est lassée d'attendre, et, en 1767, a épousé un de ses compatriotes. Beaumarchais s'est irrité de ce mariage, et peut-être en a-t-il souffert. Il est toujours difficile de juger de la sincérité des amours de Beaumarchais. Celui-là n'a été ni pur ni désintéressé, mais il a été fort, il était jeune, et il a laissé des traces, au moins littéraires. L'héroïne des *Deux Amis,* elle aussi, s'appellera Pauline. Le nom définitif de la jeune fille de la parade est, comme dans la comédie du *Barbier,* Rosine. Il est aisé de voir qu'il est une combinaison de Pauline et de Rosalie. Cette Rosine, transposition littéraire de la femme que Beaumarchais a aimée, sera l'héroïne de la trilogie du *Barbier,* du *Mariage* et de la *Mère coupable.* Il est remarquable qu'elle n'ait droit à ce nom, jusqu'à la dernière œuvre de Beaumarchais, qu'en tant qu'elle est aimée : quand elle est délaissée, soupçonnée, traitée froidement, ou encore respectée, elle est « Madame » ou « Comtesse »; mais Rosine, Beaumarchais y insiste significativement (18), est le nom de l'amour.

CONCLUSION

On voit que ces parades contiennent déjà, à l'état brut, quelques-uns des éléments essentiels des chefs-d'œuvre de Beaumarchais. Mais parmi ces éléments, les uns appartiennent à la tradition de la parade, et les autres sont propres au créateur de Figaro. Les premiers nous permettent seulement de préciser ce que la comédie de Beaumarchais doit au genre de la parade. Elle lui doit d'abord un certain comique verbal, fondé à la fois sur l'accumulation des termes et sur la ressemblance des sons, que le drame de Diderot était bien incapable de lui fournir : cette sorte de comique s'épanouit librement dans les premières versions des comédies de Beaumarchais, et il en reste des traces dans les versions définitives (19). En second lieu, le héros, aristocratique, comme il est naturel, dans la parade littéraire, deviendra le comte Almaviva du *Barbier,* et le vaudeville final de la parade figurera à la conclusion du *Mariage.* Il est presque superflu d'ajouter que si Beaumarchais traite lestement les bienséances, c'est peut-être à son tempérament, mais c'est beaucoup à l'habitude des parades qu'il le doit; là encore, les premières versions de ses comédies sont plus révélatrices que les dernières : Beaumarchais est d'abord fort hardi sur ce chapitre et doit faire un effort pour se discipliner et rendre ses œuvres acceptables au public de la Comédie-Française; encore n'y réussira-t-il pas parfaitement et choquera-t-il certains de ses spectateurs. Enfin, la parade lui offre un procédé dramaturgique dont il usera constamment, en le compliquant : c'est celui des déguisements successifs, expliqués à la fin de la pièce. Il ne s'agit encore que de changements de costumes et de feintes identités dans le *Barbier* comme dans *Jean Bête;* mais dans le *Mariage* et dans la *Mère coupable,* ce sont leurs intentions, leurs actions, et si l'on peut dire, leurs âmes, que, plus subtilement, les héros déguiseront.

D'autres caractères des parades de Beaumarchais n'appartiennent pas à la tradition du genre et nous offrent les premiers témoignages de ce que leur auteur, au delà des moyens de plaire, cherchait vraiment dans le théâtre. La parade littéraire est, nécessairement, un genre conservateur en matière politique et sociale; Beaumarchais, au contraire, y introduit, avec *Jean Bête,* des critiques déjà acérées contre l'ordre établi; quand elles s'étendront aux pièces publiquement représentées, ces critiques paraîtront avoir une originalité, une importance et un poids qui

(17) Sur laquelle on consultera LINTILHAC, *op. cit.,* II[e] Partie, ch. VI.

(18) Cf. *Mariage de Figaro,* acte II, sc. 19 et *Mère coupable,* acte II, sc. 1 et acte V, sc. 8.

(19) Par exemple *Barbier de Séville,* acte I, sc. 2 : « tous les Insectes, les Moustiques, les Cousins, les Critiques, les Maringouins, les Envieux, les Feuillistes, les Libraires, les Censeurs, » etc.

effraieront et raviront à la fois l'opinion. L'intrigue des parades présente avec celle des grandes comédies de Beaumarchais deux ressemblances qui peuvent nous éclairer sur la structure de l'imagination de l'écrivain : cette intrigue est d'une part remarquable par sa vivacité et l'habileté avec laquelle elle semble sortir naturellement de la psychologie des personnages; d'autre part, elle témoigne d'une surabondance d'invention qui a pour rançon quelques bavures, quelques invraisemblances de détail : éblouissante et désinvolte, humaine et peu fondée en raison, ici comme là. Surtout, les parades nous font comprendre, mieux que les autres pièces, comment Beaumarchais a exprimé par son théâtre une hantise essentielle : l'auteur s'identifie au héros roturier qui s'élance à la conquête de la fortune et de l'amour, et il identifie l'héroïne à la femme qu'il a aimée dans la réalité. De *Jean Bête* au *Mariage de Figaro* et de *Tarare* à la *Mère coupable*, l'image de Beaumarchais conquiert inlassablement, à travers mille obstacles, l'image de Pauline Le Breton, et sans les aveux de la parade, nous n'aurions pas la clé de ce poème d'ambition amoureuse.

Jacques SCHERER.

Introduction à l'étude de George Sand

George Sand passe pour un auteur démodé. Une grande partie de son œuvre est tombée dans l'oubli et ne se réédite plus. Notre époque préfère à cette prose trop fluide un art plus ramassé. Pourtant les romans de George Sand ne restent jamais longtemps sur les rayons des bouquinistes. D'autre part, la femme, à défaut de l'écrivain, est encore jugée capable d'intéresser le grand public, puisque, tous les trois ou quatre ans, elle est l'objet d'une nouvelle étude biographique, plus ou moins romancée. Quant aux spécialistes de l'histoire littéraire, ils n'ont jamais délaissé la romancière. Mais son œuvre est plus difficile à étudier qu'il ne semble. Elle est trop vaste, trop diffuse. On est toujours obligé d'y faire un choix, ce qui rétrécit les perspectives. En outre, les travaux de base font défaut. La bibliographie de Spoelberch de Lovenjoul, tirée en 1914 à quelques centaines d'exemplaires, devrait être rééditée et mise à jour. Les six volumes de correspondance, publiés par Calmann-Lévy, en 1882-1884, ne constituent qu'un choix. Le texte en est très défectueux, et les dates y sont souvent erronées. Les autres lettres, extrêmement nombreuses, qui ont été publiées, sont disséminées dans des centaines de journaux et de revues. A défaut de la publication, difficilement réalisable, de la correspondance générale de George Sand, on aimerait avoir au moins un catalogue de cette correspondance. Une chronologie de George Sand ne serait pas moins précieuse, de même qu'un inventaire de ses manuscrits. Les richesses du fonds Lovenjoul n'ont jamais été vraiment exploitées. On est mal renseigné sur l'importance et l'intérêt des archives que détient Mme Aurore Sand. Tout cela paralyse les chercheurs, dont les investigations n'aboutissent souvent qu'à des résultats partiels ou incertains. Que cela ne nous empêche pas de faire le point, et d'essayer de voir où en sont nos connaissances sur George Sand.

BIOGRAPHIE

L'énorme ouvrage de W. Karénine (*George Sand, sa vie et ses œuvres*, 4 vol., 1899-1926) contient une foule de documents. Il est partial en faveur de George Sand, et se tait pudiquement sur les épisodes scabreux de son existence. Mais pour toute recherche concernant George Sand, il faut constamment s'y reporter.

Mlle Vincent, dans des livres intitulés : *George Sand et l'amour* (1917), *George Sand et le Berry* (1919), s'est efforcée de résoudre l'énigme du tempérament amoureux de George Sand.

Elle a montré que le mariage avec Casimir Dudevant fut un mariage d'amour. Elle a révélé la liaison de la jeune baronne Dudevant avec Stéphane de Grandsagne. Solange Dudevant, née le 13 septembre 1828, serait la fille de Stéphane, et c'est à partir de cette naissance que le ménage Dudevant aurait été vraiment désuni. Dans presque tous les amis berrichons de George Sand, dans les jeunes protégés de son âge mûr, et même de sa vieillesse, Mlle Vincent croit voir des amants, au moins occasionnels. Elle explique cette vie de désordres par la frigidité de son héroïne, et le premier texte de *Lélia* (1833) lui apparaît comme le roman clé de toute cette vie, la confession impudique et désespérée de la femme qui ne peut ressentir les joies physiques de l'amour, et qui tente sans cesse de nouvelles expériences, dans l'espoir de trouver enfin la satisfaction des sens. L'explication est intéressante, à condition de ne pas en exagérer la portée.



Ce dessin de J.-B. Laurens (*Voyage d'art à l'île Majorque*, Paris, 1840, Pl. LIII) représente l'ancien cimetière des moines, dans la Chartreuse de Valdemosa (Majorque), où George Sand séjourna, avec ses enfants et Chopin, du 15 décembre 1838 au 13 février 1839. Site particulièrement romantique « avec le petit puits à gable aigu, les fenêtres à croix de pierre où se suspendent en festons toutes les herbes vagabondes des ruines, et les grands cyprès verticaux qui s'élèvent la nuit comme des spectres noirs, autour de la croix de bois blanc » (George Sand).

Le dessinateur a représenté au premier plan George Sand assise.

Les rapports de George Sand avec Jules Sandeau ont été étudiés par Mabel Silver, dans une thèse intitulée : *Jules Sandeau, l'homme et la vie* (1936). Auprès de la romancière débutante, « le petit Jules », malgré l'amour dont il fut quelque temps l'objet, joua un rôle plutôt effacé. Sa part de collaboration à *Rose et Blanche* apparaît mal, tandis que l'apport de son amie est souvent très reconnaissable et fut sans doute très important.

La nuit d'amour manquée avec Mérimée a été humoristiquement racontée par M. Parturier (*Une expérience de Lélia, ou le fiasco du comte Gazul*, 1934).

L'épisode Sand-Musset a fait l'objet, de la part de M. Antoine Adam, d'une mise au point très ingénieuse : *Le Secret de l'aventure vénitienne* (1938). De son côté, M. Pommier (*Variétés sur A. de Musset et son théâtre*) a fixé certains points de chronologie : 19 juin 1833, première rencontre; 29 juillet, début de la liaison. Il paraît certain que le séjour à Fontainebleau fut une lune de miel mélancolique, et que ce fut George Sand déçue, déjà lassée, qui proposa le

voyage en Italie. Après le retour en France et la réconciliation, il y eut les racontars de Tattet à Musset, puis les assiduités de Liszt auprès de George, et, à deux reprises, Musset tenta de rompre. C'est alors (17 décembre 1834) que George Sand, désespérée de son abandon, aurait eu recours aux consolations très particulières de Marie Dorval. Mais il est difficile d'éclaircir ce point, et l'explication que donne M. Adam de la quatrième partie du *Journal intime*, n'est pas extrêmement convaincante.

George Sand s'est toujours défendue d'avoir aimé deux hommes à la fois. Mais, à Venise, elle joua le double jeu. De même, comme l'a établi John Sellards (*Dans le sillage du Romantisme, Charles Didier*, 1933), elle fut la maîtresse de Didier, en 1836-1837, à une époque où elle adressait à son autre amant, Michel de Bourges, les lettres les plus passionnées.

De sa liaison avec Chopin, on ne connaît pas tous les secrets, car les lettres qu'ils échangèrent ont été détruites. Leur rupture fut le résultat de profonds dissentiments, mais elle ne fut délibérément voulue ni par lui, ni même par elle. Une lettre cruelle de George (27 juillet 1847) répondant à une lettre, sans doute blessante, de Chopin, entraîna une bouderie réciproque, et ils cessèrent de se voir. A l'arrière-plan de ce drame discret, se dessine le personnage de Solange Dudevant, trop aimée de Chopin, et plutôt faite pour attiser les conflits que pour les apaiser.

Si l'on veut connaître certains amis de George Sand : Latouche, Rollinat, Poncy, il faut se reporter aux ouvrages suivants : F. Ségu, *Un Romantique républicain, H. de Latouche* (1931) ; J. Bertaut, *Une amitié romantique, Lettres inédites de George Sand et de François Rollinat* (1921) ; D. Fahmy, *Charles Poncy, poète maçon* (1934). L'importante correspondance de George Sand et de Buloz, et les archives de la famille Buloz, ont fourni à Mme M.-L. Pailleron une bonne part de la documentation de ses deux volumes intitulés : *George Sand, Histoire de sa vie* (1938), et *Les années glorieuses de George Sand* (1942). Cette excellente biographie, détaillée et vivante, mais qui tourne peut-être trop souvent à l'apologie de Buloz, complète utilement les ouvrages de Karénine et de Mlle Vincent. Il est dommage qu'elle s'arrête à la fin de l'année 1847.

Signalons enfin les études consacrées aux enfants de George Sand : d'Heylli, *La Fille de George Sand* (1900), Rocheblave, *George Sand et sa fille* (1905) et Toesca, *Une autre George Sand* (1945). Ce dernier ouvrage tend à démontrer que le plus grand amour de George Sand fut peut-être son fils Maurice et qu'elle fut avant tout une mère. On en retiendra surtout que Maurice fut à de certains moments le collaborateur et l'inspirateur de sa mère.

LES TEXTES

Certains sont posthumes et d'une publication relativement récente : *Journal intime* (1926), *Le Roman d'Aurore Dudevant et d'Aurélien de Sèze* (1928), *L'Histoire du Rêveur, suivie de Jehan Cauvin* (1931). De temps à autre, des correspondances, parfois incomplètes et tronquées, voient le jour. Les plus intéressantes ont pour destinataires : Michel de Bourges (*Des lettres de femme, Revue illustrée*, 1890-1891), l'abbé Rochet (*Nouvelle Revue*, 1896-1897), Rodrigues, L. Maillard et F. Leur (*Autour d'un enfant, Revue de Paris*, 1899), Michelet (*Revue de Paris*, 1904), Fromentin (*Revue de Paris*, 1909), Victor Hugo (*Revue de France*, 1922), le Prince Napoléon (*R.D.M.*, 1923), Henry Harrisse (*les Annales*, 1926), Balzac (*Nouvelles littéraires*, 1930), Emile Régnault (*Revue de Paris*, 1937), Félix Aulard (*Figaro littéraire*, 1948). La dernière lettre de George Sand à Chopin a été publiée dans la revue *Hommes et Mondes*, en juin 1948.

La vieille collection Calmann-Lévy est entièrement épuisée, et la plupart des œuvres de George Sand sont devenues introuvables.

Les éditions critiques sont en très petit nombre : *Une Conspiration en 1537*, texte publié par M. Dimoff, dans *La genèse de Lorenzaccio* (1936) ; *Lavinia* et *Le géant Yéous*, textes publiés par M. Fourcassié, en 1940. Parmi les éditions scolaires, celle de *La Mare au Diable* (Classiques Didier) présente l'avantage de citer quelques variantes et corrections du manuscrit.

Les six volumes de la *Correspondance* fourmillent d'erreurs souvent volontaires. Les lettres à Flaubert et la correspondance Sand-Musset (publiée par Decori, en 1904) présentent un texte beaucoup plus exact. Les lettres à Sainte-Beuve, publiées chez Calmann-Lévy, par M. Rocheblave, dans un même volume que les lettres à Musset, se retrouvent, accompagnées de tous les commentaires utiles, dans la *Correspondance générale de Sainte-Beuve* (éd. Bonnerot).

En somme, on a peu travaillé sur le texte de George Sand. Il mérite pourtant d'être regardé de près. Nous avons nous-même signalé (*R.H.L.*, octobre-décembre 1948) de surprenantes variantes du prologue de *La Mare au Diable*, dans le texte pré-original de la *Revue sociale* (décembre 1845), et nous avons montré que ces arrangements maladroits étaient sans doute l'œuvre de Pierre Leroux.

L'INSPIRATION ROMANESQUE

La division de l'œuvre de George Sand en quatre manières est d'une commodité dangereuse, même si l'on prend soin d'indiquer que ces quatre manières se chevauchent et se mêlent. S'il est vrai que ses premiers romans sont les plus romantiques, elle n'a jamais renoncé entièrement à son romantisme; et il n'y a guère de commune mesure entre *Indiana, Lélia* et *Mauprat.* L'inspiration socialiste n'apparaît qu'après la rencontre de Michel de Bourges et de Lamennais. Mais dans des œuvres telles que *Les Sept Cordes de la Lyre, Spiridion, Consuelo, La Comtesse de Rudolstadt,* elle se confond avec une inspiration mystique, plus importante qu'elle. *La Mare au Diable* passe pour le type même du roman champêtre. Mais si l'on prend garde au prologue qui donne à ce roman tout son sens, *La Mare au Diable* se rattache à l'inspiration socialiste. L'inspiration champêtre, et spécialement berrichonne, se retrouve dans toute l'œuvre, depuis *Valentine* jusqu'à *Nanon.* Quant aux romans écrits par George Sand pendant ses vingt dernières années, il est impossible de les grouper sous une même étiquette, car ils comportent : des romans mondains, qui sont en même temps des romans de passion (*Le Marquis de Villemer, Jean de la Roche, Flamarande*), des romans de mœurs (*La Daniella, Francia*), des romans à thèse (*Valvèdre, Mademoiselle La Quintinie, Le Dernier Amour*), des romans historiques (*Les Beaux Messieurs de Bois-Doré, l'Homme de neige, Cadio, Nanon*).

La matière des romans de George Sand, c'est essentiellement elle-même, ses expériences, ses rêves, ses désirs, et, à travers elle, les êtres qu'elle a connus : ses amants, ses enfants, ses amis. Il est facile de retrouver dans ses romans tel ou tel épisode de sa vie : ses déceptions de jeune femme et son amour pour Aurélien de Sèze (*Indiana*); ses rapports avec Lamennais et Leroux (*Spiridion*); ses dissentiments avec Chopin (*Lucrezia Floriani*); les soucis qu'elle eut du fait de sa fille (*Mont-Revêche, La Filleule*); l'atmosphère de jeunesse dont elle était entourée à Nohant, vers 1851 (*Le Diable aux champs*). L'ouvrage de Karénine est plein de rapprochements de cette sorte.

Il est plus difficile, mais combien passionnant, de chercher à la mieux connaître à travers les confidences voilées de son œuvre romanesque. *Lélia* contient l'aveu de certains de ses secrets les plus intimes (Cf. Vincent, *George Sand et l'amour*). La peinture relativement féroce qui est faite d'Aurélien de Sèze dans *Indiana* et *Lavinia* révèle une curieuse rancune à l'égard d'un homme qui pourtant avait été tendrement aimé. *Le Secrétaire intime* apparaît à M. Pommier (*Variétés sur Alfred de Musset*) comme la preuve que la liaison de George Sand et de Musset fut orageuse dès ses débuts. Elle y trace en effet l'image de l'amant idéal qui n'écouterait pas les mauvais propos, qui aurait confiance en sa maîtresse, et qui tolérerait auprès d'elle ses amis, sans en être jaloux : leçon indirecte à l'adresse de Musset. En somme, les romans de George Sand renferment plus de confidences et des confidences plus intimes que l'*Histoire de ma vie,* trop discrète. Ils sont pleins d'allusions, de transpositions, de paraboles. George Sand sait admirablement travestir la réalité. C'est peut-être là l'essentiel de son art. Mais sous ce déguisement, la réalité est presque toujours reconnaissable.

Le décor de ses romans est le plus souvent emprunté aux pays qu'elle aimait ou qu'elle avait visités : le Berry, naturellement (Cf. Vincent, *Le Berry dans l'œuvre de George Sand*); l'Italie (Cf. M.-T. Rouget, *George Sand et l'Italie*); les Pyrénées (Cf. J. Fourcassié, *Le Romantisme et les Pyrénées*); mais aussi l'Auvergne (*Jean de la Roche, La Ville noire, La Tour de Percemont*), les Alpes (*Valvèdre, Mademoiselle La Quintinie*), la Provence (*Tamaris*).

Il arrive aussi qu'elle aille chercher l'inspiration dans ses lectures. Le cadre exotique d'*Indiana* a été imaginé d'après les notes de voyage de Jules Néraud. L'idée première du *Piccinino* provient d'un livre de gravures sur la Sicile, et Mlle H. Tuzet (*Voyageurs français en Sicile au temps du Romantisme,* 1945) cite quelques autres sources possibles du décor de ce roman. Il serait intéressant de savoir où elle s'est renseignée pour décrire dans *Consuelo,* les monts de Bohême : description tellement évocatrice, que les Tchèques ont pu s'y tromper, et ont cru qu'elle était faite d'après nature.

D'une façon générale, l'œuvre de George Sand doit beaucoup plus à l'inspiration livresque qu'on ne serait tenté de le croire. M. Dimoff a montré (*La genèse de Lorenzaccio*) que, pour écrire *Une conspiration en 1537,* elle a eu recours probablement à Ginguené (*Histoire littéraire d'Italie*), et certainement à Benedetto Varchi (*Storia fiorentina*). On possède quelques indications sur les sources livresques de romans tels que *Consuelo, L'Homme de neige, Les Beaux Messieurs de Bois-Doré, Cadio* (Cf. l'ouvrage de Karénine, et, pour *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré :* L. Vincent, *Le Berry dans l'œuvre de George Sand*). Mais le problème des lectures de George Sand et de leur retentissement sur son inspiration serait à reprendre.

LES IDÉES

Dans un livre très attachant, paru en 1920 (*George Sand mystique de la passion, de la politique et de l'art*) M. E. Seillière a montré comment, dans une première partie de sa vie, George Sand a interprété, en les poussant parfois jusqu'à leurs extrêmes limites, les thèses romantiques, puis comment elle s'en est détachée peu à peu, allant jusqu'à faire l'apologie de l'amour conjugal (*Constance Verrier, Valvèdre*), et jusqu'à condamner formellement les révolutionnaires de la Commune. M. Seillière fait partir ce changement du milieu de l'année 1846. Nous le placerions plutôt après l'échec de la Révolution de 1848.

Sur les idées esthétiques de George Sand, on trouvera d'intéressantes analyses dans le livre un peu diffus, de Mlle L'Hopital : *La Notion d'artiste chez George Sand* (1946).

On a étudié séparément, quoique les deux choses se tiennent de très près, l'évolution religieuse et l'évolution politique de George Sand. Le livre de M. Moret : *Le Sentiment religieux chez George Sand* (1936), marque bien les trois étapes de la pensée religieuse de George Sand : en écrivant *Lélia* (1833), elle achève de se détacher du catholicisme; à partir de 1838, elle adopte l'Evangile de Leroux : religion progressive, immortalité et réincarnation des âmes, perfectibilité indéfinie de l'âme humaine, au sein d'une humanité toujours en progrès; puis, sous des influences, qui sont encore mal connues, elle évolue vers un anticléricalisme dont l'expression la plus forte se trouve dans *Mademoiselle La Quintinie* (1863); en même temps, la religion qu'elle tenait de Pierre Leroux se simplifie et s'épure. Ses obsèques religieuses, voulues par sa fille, ne signifient nullement qu'à sa mort, elle ait opéré un retour vers le catholicisme.

Avant de subir l'influence de Pierre Leroux, elle avait cru trouver un guide en Lamennais. Elle eut l'espoir, vite déçu, qu'il réformerait le catholicisme. Elle lui doit peu. Il l'a aidée à préciser ses griefs contre le catholicisme, à concevoir l'idée d'une religion progressive. Il l'a rendue plus altruiste. Lamennais l'a préparée à recevoir l'enseignement de Leroux. Dans *Spiridion*, les deux influences s'exercent. M. Pommier (*Revue d'Histoire et de Philosophie religieuses*, 1928) a démêlé la part de chacune, et montré que George Sand considéra Lamennais comme le Jean-Baptiste de Leroux.

L'influence de Leroux sur George Sand n'a jamais fait l'objet d'aucune étude spéciale, faute peut-être d'une documentation suffisamment précise. La correspondance échangée a en effet été détruite. M. D.-O. Evans consacre un chapitre de son livre récent : *Le Socialisme romantique* (1948), à étudier cette influence, mais il ne fait guère que des rapprochements de détail. Nous avons, de notre côté (*R. H. L.*, 1948) montré qu'en 1845 George Sand commence à se détacher de Pierre Leroux, et que cette désaffection s'accentuera dans les années suivantes. Sa dette à l'égard de Leroux n'en demeure pas moins considérable. Il serait intéressant d'en mesurer l'étendue.

La pensée politique de George Sand ne va pas très loin : partage plus équitable des richesses, réconciliation des classes. Sur ce sujet, on peut consulter l'ouvrage de Mlle M.-T. Rouget : *George Sand socialiste* (1931), et celui de M. Larnac : *George Sand révolutionnaire* (1948). L'étude déjà ancienne de H. Monin : *George Sand et la République de 1848* (*La Révolution française*, 1899-1900) conserve encore beaucoup d'intérêt.

Il paraît certain que George Sand conspira contre le Gouvernement provisoire, qu'elle trouvait trop modéré. Après l'échec de la journée du 15 mai, elle prit peur et ne songea plus qu'à faire oublier ses audaces. Elle manqua de courage civique. A l'avènement de l'Empire, elle eut une attitude inconsistante, et ne recommença à dire le fond de sa pensée que lorsqu'il n'y eut plus de danger à le faire. En vieillissant, elle eut de plus en plus tendance à s'accommoder, dans la pratique, d'un état de choses qu'en principe elle condamnait.

L'ŒUVRE THÉATRALE

Le chapitre IX du livre de René Doumic : *George Sand* (1909) donne une vue d'ensemble presque suffisante de la question. Pour plus de détails, il faut se reporter aux ouvrages de Karénine : *George Sand, sa vie et ses œuvres*, et de D. Fahmy : *George Sand, auteur dramatique* (1939).

 Entre 1848 et 1870, George Sand fit jouer vingt-trois pièces : quatorze de 1848 à 1856, huit

de 1862 à 1870. Découragée par plusieurs échecs, elle s'abstint presque complètement, de 1856 à 1862, d'écrire pour le théâtre. Elle avait espéré y trouver de nouvelles sources de revenus, lorsque survint la crise économique consécutive à la Révolution de 1848. Cet espoir fut souvent déçu, car ses seuls succès furent : *François le Champi* (1849), *Claudie* (1851), *Le Mariage de Victorine* (1851), *Les Beaux Messieurs de Bois-Doré* (1862), *Le Marquis de Villemer* (1864), *L'Autre* (1870).

« Je ne recule pas, disait-elle, devant les bonnes grosses moralités. » Mais alors qu'elle voudrait atteindre le naturel, son théâtre est artificiel, convenu, peu vivant. Elle ne s'expliqua jamais très bien ses insuccès, mais, à partir de 1862, comme elle se défiait d'elle-même, elle eut parfois recours à la collaboration de Paul Meurice.

L'ART ET LE STYLE

Il est bien vrai que l'art de George Sand est spontané, qu'elle écrit avec une étonnante facilité. Ses manuscrits sont peu raturés. Mais ils comportent tout de même des corrections. Elle n'ignore pas le travail du style. On s'en rendra compte en consultant deux manuscrits, d'un accès particulièrement facile : celui de *La Mare au Diable*, qui est à la Bibliothèque nationale, et celui d'*Un hiver à Majorque*, qui est à la Mazarine.

D'autre part, il arrive que, d'une édition à l'autre, elle apporte des améliorations à son style. On sait que la seconde *Lélia* (1839) diffère profondément de la première (1833). Mais le texte de la seconde version, dans les éditions ultérieures, a lui-même subi de nombreuses corrections de détail. De même, il existe, à ma connaissance, au moins trois états du texte d'*Indiana :* le texte de l'édition originale, celui de l'édition Bonnaire (1838), et celui de l'édition Calmann-Lévy.

Le langage des paysans de George Sand a fait l'objet d'un excellent travail de M[lle] Vincent : *La langue et le style rustiques de George Sand dans les romans champêtres* (1916). A un fond de langage qui n'a rien de paysan, George Sand mêle des expressions authentiquement berrichonnes. Elle a tenté « toutes les expériences linguistiques qui soient possibles avec le parler des paysans, sauf le patois pur ». Au délicat problème d'esthétique littéraire qui se posait à elle, la romancière n'a pas vu d'autre solution que l'emploi de ce style hybride, séduisant certes, mais d'autant plus factice qu'elle y introduit aussi des archaïsmes, identifiant à tort le patois berrichon et la langue de Rabelais (cf. Bruneau, *Histoire de la langue française*, t. XII. *L'époque romantique*, 1948).

* * *

En somme, on a surtout étudié la vie de George Sand, et il n'est guère possible aujourd'hui de se méprendre sur sa personnalité et son caractère. Il reste encore des problèmes à résoudre : ainsi on est mal renseigné sur sa longue liaison avec le graveur Manceau (1850 ?-1865), et sur ce qu'elle doit peut-être à cette influence. Mais l'espèce de légende qui entourait George Sand s'est dissipée. Non, elle ne fut pas toujours bonne : en amour, elle était même « orgueilleuse et dure ». Non, elle ne fut pas inébranlable dans ses convictions : l'action politique la trouva sans courage; sous le Second Empire, elle fut longtemps opportuniste, et, après 1870, le socialisme ne fut plus pour elle qu'un ancien rêve auquel elle resta vaguement attachée tout en se ralliant à la république bourgeoise. Non, elle ne fut pas uniquement celle qui subit des influences : elle exerça aussi des influences, en particulier sur Musset, et elle sut toujours se reprendre à temps pour sauvegarder son originalité.

Par contre, l'œuvre de George Sand est encore peu connue, faute de travaux de base, faute de monographies précises, non pas certes de tous ses romans, mais au moins des plus importants. Reste à savoir s'ils méritent une étude attentive et détaillée, et si cette étude peut conduire à des résultats intéressants. Pour notre part, nous répondrions : oui.

Pierre SALOMON.

Le témoignage des Poèmes saturniens[1]

Les *Poèmes saturniens* ont endossé la livrée de presque toutes les œuvres de début : longtemps on ne les a étudiés que pour en contester l'importance originale. Tandis que l'inféodation dûment signée au Parnasse et le soupçon de baudelairianisme complaisant semblent déconseiller aussi bien de reconsidérer le problème littéraire que de lui chercher une solution psychologique, n'a-t-on pas beau jeu à dénier toute unité organique à un recueil si déconcertant par ses émulations à froid, ses cris étouffés et ses tours de bâton rythmiques ?

Pourtant une première œuvre n'est pas forcément une œuvre docile : il faut savoir si le jeu l'emporte sur la nécessité interne, ou si c'est le contraire; doit-on mettre l'accent, comme le fait M. Pierre Martino, sur l'inspiration parnassienne, et subsidiairement sur l'imprégnation baudelairienne, ou renverser les termes en suivant Ernest Dupuy ? Parce que l'on détecte mainte influence de détail, doit-on conclure que Verlaine les a subies jusqu'à comprimer son originalité « sous une armure de brillant savoir » (2), tout en jouissant de sa virtuosité jusqu'à la parodie réitérée ? Est-ce donc l'esthète qui parle à la place de l'homme, un esthète « livresque » plus âgé qu'un jeune homme sage (M. Martino parle, contre l'évidence, de la « chasteté » des *Poèmes saturniens*), lequel n'a « pas connu les vrais attraits du vice », qui rêvait d'amour plus qu'il n'aimait et pleurait plus volontiers qu'il ne parlait de jouir » ? (3). Ou son premier livre n'est-il pas plutôt « la confidence d'une angoisse personnelle » (4), née elle-même de l'idée directrice « que sa volonté est chargée de chaînes fatales » ? (5). Allons plus loin : est-ce seulement une idée littéraire, voire une conviction morale fondée sur le seul pessimisme ? Là où M. Martino assure tranquillement que Verlaine « jouit de sa tristesse », que le critique limite à « une sorte d'énervement, point assez fort pour incommoder » (6), afin de se rallier en définitive à la thèse du fidèle Lepelletier sur « la douleur que Verlaine prétendait éprouver » et qui n'était que « conception d'artiste » (7), M. Claude Cuénot relève, tout en n'en tirant malheureusement pas les conclusions, la concordance surprenante entre « la détresse profonde de l'âme » et « le sentiment de fatalité et d'irréalité » (8) qui imprègne le livre.

En résumé, avec plus ou moins de nuances, tantôt l'on voit essentiellement dans les *Poèmes saturniens* « un assemblage industrieux et sans nul doute intéressant d'impressions qui n'ont pas été ressenties au contact immédiat de la nature ou de l'humanité, mais qui, notées avec discernement chez des poètes antérieurs (...) ont été englouties plutôt qu'assimilées par la mémoire » (9) : c'est la théorie de l'imprégnation littéraire pure. Tantôt, reconnaissant les fatalités congénitales de Verlaine, l'on conclut cependant qu' « il le sait, mais qu'il jouit en artiste de ce regret qui l'accable, il trouve à le fixer dans le Verbe une vraie joie. Non, les *Poèmes saturniens* ne sont pas tristes » (10). C'est la théorie de la sublimation littéraire. Dans le premier cas, nous aurions affaire à une organisation de l'homme en fonction des thèmes qu'il lui plaît de traiter; dans l'autre, l'on admet l'engagement, mais c'est un engagement transfiguré. L'on voit l'abîme entre les conceptions.

Ne peut-on partir d'une autre méthode, essayer d'une autre « grille » ? Au lieu de s'attacher à interpréter la technique par la psychologie, tenter de vérifier, et parfois de retrouver par la technique, une partie des secrets de la psychologie ? Le texte, ses dessous, et ses étapes, n'est-il

---

(1) L'on trouvera dans cette étude, écrite plus particulièrement à l'intention des candidats à l'agrégation, les linéaments de notre édition critique des *Poèmes saturniens*, qui doit paraître prochainement chez Nizet. Que l'on veuille bien, eu égard à l'intention, excuser la sécheresse et les lacunes éventuelles de mon exposé. Une étude analogue, consacrée aux *Fêtes galantes*, a été publiée dans les *Mélanges offerts à M. Daniel Mornet* (Nizet, 1951).

(2) E. Dupuy : *Poètes et Critiques*, p. 217.

(3) P. Martino : *Verlaine*, p. 51.

(4) F. Porché : *Verlaine tel qu'il fut*, p. 63.

(5) M. Coulon : *Verlaine, poète saturnien*, p. 26.

(6) et (7) P. Martino, p. 54.

(8) C. Cuénot : *Etat présent des Etudes verlainiennes*, 1938, p. 52.

(9) E. Dupuy, p. 217.

(10) M. Coulon, p. 56.

pas, vérité souvent perdue de vue, le moyen essentiel d'appréhender la vérité du créateur par rapport à sa création ?

Cette étude attentive, réitérée, du texte sous ses différents aspects : psychologique, spirituel, esthétique, rythmique, nous l'avons faite. Nous n'avons pu nous empêcher d'être frappé toujours davantage à la fois par l'opposition régulière de certaines pièces entre elles et par la réapparition obstinée de certains thèmes pessimistes que l'auteur a pourtant séparés et comme mis en surveillance dans des familles de vers homogènes au lieu de les grouper logiquement ou pathétiquement. La ligne mélodique trahit un partage d'influences entre l'expression morale et l'expression esthétique; les thèmes eux-mêmes sont en conflit avec la doctrine affichée. Sous l'émulation littéraire, par delà le simple « engagement », tout révèle une lutte sourde et toujours reprise, avant le recueil comme en lui encore : lutte entre l'aspiration de l'être à un équilibre supérieur et l'indocilité obsessive des thèmes qui lui sont imposés de toute éternité. Les *Poèmes saturniens* sont une symbiose, ou plutôt un premier essai de symbiose.

LES ORIGINES DES POÈMES SATURNIENS

1. — L'éveil à la vie créatrice

Les deux recueils de vers qui exercèrent sur Verlaine, vers sa quinzième année, les premiers chocs d'admiration et d'émulation créatrice, furent *les Fleurs du Mal*, et *les Cariatides*, de Théodore de Banville (11) : influences, au reste, de nature et d'effet différents. L'un fut joie immédiatement formulée, l'autre lent aliment de l'âme. La lecture des *Cariatides*, avec leur « bouillante jeunesse » dans une forme brillamment raffinée, en même temps qu'elle suscita une commotion de sympathie, apportait à un adolescent qui se cherche la révélation, et presque la *re*-connaissance du système de rythmes et de rimes capable de lui apparaître comme le plus sûr et le plus riche. Permettant l'économie d'une technique, un pareil livre constituait du même coup la base de départ d'une technique encore plus raffinée. Quant à l'influence des *Fleurs du Mal*, après avoir suscité brièvement de maladroites imitations, elle paraîtra ensuite se diluer et s'effacer durant quelques années : en réalité, elle baigne lentement les profondeurs de l'âme dans lesquelles elle a disparu. Et le jour reviendra, en 1865, où Verlaine s'appuiera sur les affinités secrètes entre Baudelaire et lui pour y trouver à la fois des raisons d'espérer et une justification de soi-même. Le maître sera devenu un intercesseur. A l'aube de sa vie créatrice, Baudelaire et Banville partagent d'ailleurs leur empire avec le monde poétique de Glatigny (*les Flèches d'or*) et bientôt avec celui de Mendès (*Philoméla*). Lepelletier, le confident de jeunesse et l'ami de toujours, mentionne également comme premières lectures celles des *Poèmes antiques* et *Poésies barbares*, et celle des *Emaux et Camées*. Influences, on le voit, diverses, et même divergentes, au point de pouvoir s'annuler.

Au vrai, l'idéal de Verlaine est alors essentiellement romantique : contre « l'inepte raison », il vante, sur des rimes banvilliennes et en reprenant une image baudelairienne (*Spleen IV*), un idéal d'héroïsme et d'exaltation imaginative :

> *Hurrah ! nous te suivons, nous, les poètes saints*
> *Aux cheveux de folie et de verveine ceints,*
> *Conduis-nous à l'assaut des hautes fantaisies...* (1860) (12).

La poésie est pour lui merveilleuse et folle aventure, merveilleuse parce que folle; la vie du poète comme sa création est extase et souffrance. Tel est son destin et son privilège.

> *Mais son nom, c'est bonheur ! Ah ! qu'il souffre et jouit !*
> *Extasié le jour, halluciné la nuit,*
> *Ou réciproquement, jusqu'à ce qu'il en meure !* (13).

Ce Verlaine-là ne songe, ni à se moquer de l'inspiration, ni à faire des heures nocturnes et de leurs transports la nuit méthodique, « l'âpre nuit du travail » de l'Epilogue des *Poèmes saturniens*. Il bâtit même son sonnet panthéiste « Les Dieux » sur un thème hostile, non seulement à

(11) Verlaine : *Œuvres complètes* (éd. Vanier-Messein), V, 74-75, 83-85, 94-97.
(12) Verlaine : *Œuvres poétiques complètes* (éd. Y.-G. Le Dantec, Pléiade), p. 14.
(13) *Op. cit.*, p. 12 (« Torquato Tasso »); cf. « Les Dieux », pp. 10-11.

l'idée de Dieu, mais très précisément à la résurrection des anciens dogmes. S'il faut chercher des garants à cette originale défense de l'Homme, elle est beaucoup plus proche de la hargne baudelairienne contre « l'école païenne » que de la sympathie nostalgique de Leconte de Lisle à l'égard des dogmes passés dont l'homme para son rêve. Rien de parnassien, au sens le plus courant et le plus général du terme, rien de préparnassien dans tout cela.

2. — Verlaine et le Parnasse

Verlaine fut-il donc frappé de la grâce parnassienne ? Et quand ? L'histoire est plus humaine, plus complexe également, et il nous apparaît qu'en se délestant largement des idées reçues à ce sujet, non seulement l'on gagne plus de vérité littéraire, mais l'on accède à une vérité morale plus précieuse.

La première orientation de Verlaine vers le « groupe parnassien » ? Le hasard temporel, et l'utilitarisme. C'est l'appât du cénacle qui l'attire à l' « école ». Le bon Lepelletier nous le conte naïvement : « Nous rêvions d'un auditoire plus nombreux et nous cherchions un de ces cénacles, comme il en avait existé autrefois, et que nous connaissions d'après Balzac et Joseph Delorme. Il devait s'en être formé depuis, où l'on pourrait rencontrer d'autres jeunes esprits, férus de poésie, ardents à discuter littérature, enclins à se coaliser pour s'ouvrir un passage sur la route de l'art (...). Un hasard nous fournit cette occasion souhaitée... » (14). Ici commence la chaîne bien connue qui, maillon par maillon, conduit du condisciple Miot-Frochot au salon Ricard, et du violoniste Ernest Boutier au libraire Lemerre. Verlaine, s'il eût été de quatre ans plus âgé, c'est à la *Revue fantaisiste* de 1861 qu'il eût écrit (comme Baudelaire, Mendès, Glatigny); c'est sur l'esthétique « fantaisiste » qu'il eût directement et franchement greffé son génie poétique.

Mais ce génie n'y eût-il rien perdu ? Au delà de l'accidentel, pouvons-nous discerner quelque nécessité interne à une liaison de Verlaine, par quelque point que ce soit, avec le Parnasse ? Telle est la véritable question importante.

Au premier abord, il semble aisé de répondre par la négative. Une simple opération arithmétique y suffit : si l'on ampute par l'imagination les quarante poèmes du recueil des quatre pièces auxquelles s'appliquent sans contestation l'épithète de « parnassiennes », au sens convenu du terme, c'est-à-dire du Prologue et de l'Epilogue (exposés de doctrine), de *Çavitri* (caractère hindou), et de *la Mort de Philippe II* (pièce historique et anticléricale), on s'aperçoit en effet que le recueil n'en souffre nullement, ni dans son rayonnement, ni dans sa structure. On serait tenté de dire « au contraire ! », parce que ce sont les pièces les plus banales, tout au moins dans leur apparence rhétorique. En essayant de ne point tomber dans l'arbitraire du goût personnel, concédons encore généreusement à l'influence parnassienne *César Borgia* (transposition d'arts à la limite du romantisme) et *Un Dahlia,* où la femme est uniquement considérée dans sa structure, et étudiée comme un animal ou une plante. Enfin, si l'on peut valablement définir le paysage parnassien comme un *type de paysage où l'observateur s'efface derrière l'effet esthétique de son observation,* classons à part le sixième des « Paysages tristes », et lui seul : *l'Heure du Berger.* Au total, *sept* pièces sur *quarante :* un sixième du recueil. Et celui-ci n'y a perdu ni son âme ni son unité (15). On serait enclin à conclure aussitôt que l'on ne gagne guère à faire du livre une œuvre soumise à l'influence parnassienne, et qu'en tout cas on ne la comprend pas mieux.

Pourtant cette réaction résolue contre une tradition routinière et paresseuse, si utile qu'elle nous paraisse, ne serait juste qu'approximativement, et le sens complexe des *Poèmes saturniens* ne s'en trouve point élucidé pour autant. Toute opération arithmétique valable, même en histoire littéraire, ne peut mettre en jeu que des quantités précises et rebelles à l'ambivalence. La qualité interne lui échappe. D'autre part, les pièces classées ou non comme « parnassiennes » et dont telle, comme l'Epilogue, doit être nuancée, ne peuvent être jugées sur leur mine que par rapport au fond, et non à la forme; par rapport à l'idéal apparent qu'elles affichent, non point par rapport à l'idéal plus secret dont elles sont susceptibles d'être le véhicule.

Si l'on a, par une première épreuve quantitative, le sentiment que la part de l'alibi parnassien l'emporte sur celle de l'adhésion, ne convient-il point, par une contre-épreuve qualitative, de tenter de déterminer si les affinités entre le tempérament de Verlaine et l'idéal généralement reconnu au Parnasse étaient suffisants pour provoquer, à défaut de conviction, une aimantation ? Là encore, la réponse est apparemment décevante. D'abord, pour parodier un mot célèbre, parce qu'il n'y a

(14) E. Lepelletier : *Paul Verlaine. Sa vie. Son œuvre,* 1907, pp. 130-131.

(15) Il est notable qu'à l'apparition du volume, aucun des critiques (ils sont plus nombreux qu'on ne le croit !) ne prononça à propos de Verlaine l'adjectif « parnassien ».

pas de Parnasse, il n'y a que des Parnassiens. L.-X. de Ricard l'a affirmé sans réserves dans ses « Petits Mémoires d'un Parnassien ». Encore faudrait-il en tirer les conséquences.

Il n'est que trop sûr — ou plutôt il devrait être enfin trop sûr — que, comme la plupart des écoles et des coalitions, la discipline apparente du Parnasse était surtout assurée par la nécessité de faire front contre l'indifférence ou l'hostilité. Sur toutes les grandes questions, si l'on veut bien y réfléchir, aucun programme commun. Le poète peut-il encore assumer valablement un rôle de direction ? Victor Hugo répond : « Oui »; Leconte de Lisle : « Non; plus tard, de nouveau, peut-être. » Baudelaire : « Non ! Absolument pas. Les gens sont trop bêtes, et d'ailleurs ce serait un non-sens. » Banville s'en moque avec un sourire. Gautier se résigne à s'en moquer.

Quelles sont les sources d'inspiration du poète ? Pour Leconte de Lisle, les leçons de l'antiquité orientale et grecque, qui nous apprennent, l'une la sagesse dans l'illusion, l'autre la générosité dans l'harmonie; la révélation tragique du monde des prétendues bêtes, dont l'enfer même, prétendûment « barbare » pour les « civilisés », a ses lois, son âme, et son enseignement. Baudelaire répond : la sublimation de l'homme et de la vie modernes. Et Banville, autant qu'on puisse le savoir clairement, voit dans toutes les formes de la vie, antiques ou modernes, un kaléidoscope dont le poète doit rendre la beauté diversement chatoyante. Le principe d'expression de l'un est d'ordre plastique, celui de l'autre d'ordre musical et suggestif; celui de Banville tient de la pyrotechnie.

En revanche, il est vrai, l'école communie dans les mêmes haines anti-bourgeoises et anti-boulevardières, dans les mêmes nostalgies passionnelles plus ou moins bien refoulées, qu'avouent un jour ou l'autre tous les « purs » : Louis Ménard, Léon Dierx, L.-X. de Ricard, Sully-Prudhomme, etc. Mais les simples et misérables romantiques n'en ont-ils pas fait autant, et peut-on sans rire, pour condamner leur franchise et se vanter d'être Parnassien, assurer qu'il suffit de mettre « il » au lieu de « je », quand l'on déplore la cruauté des femmes ou que l'on chante son rêve d'absolu ? Oui, il y a là un terrain d'entente éminemment propre à la sensibilité nostalgique, à l'absolutisme anxieux de Verlaine, mais, à ce compte encore, il ne serait Parnassien que par les faiblesses; au lieu de se hausser à une doctrine, il n'aurait attrapé que les bacilles parnassiens tombant sur un terrain préparé.

Il reste le souci commun d'une forme à la fois solide, brillante et impeccable; encore qu'il en faille accueillir sous bénéfice d'inventaire l'exclusive revendication par les Parnassiens trop intéressés à laisser entendre que Musset et Lamartine, leurs rivaux posthumes ou morts-vivants, ont surtout laissé des vers bâclés, l'on en reconnaîtra volontiers l'idéal méritoire. Mais si Verlaine n'en a puisé quelques éléments chez le Hugo des *Orientales* ou des *Contemplations*, il a trouvé chez Banville, une fois pour toute sa jeunesse, un parfait maître à rimer.

3. — Verlaine entre Leconte de Lisle et Baudelaire

Ce dont il a également besoin, ce dont il a infiniment plus besoin, c'est d'un maître à penser devant la vie; c'est d'un maître de vie. Banville hors de jeu moral, deux s'offrent à lui, entre les tendances antinomiques desquels le Parnasse s'écartèle sans se l'avouer : Leconte de Lisle et Baudelaire; l'un le désespoir dépaysé et sublimé; l'autre le désespoir analysé, élu comme compagnon de chaîne avec lequel on se roule dans la même fange pour mieux l'apprivoiser et guetter le défaut de la chaîne. Comment espérer, comment nous faire croire littérairement que l'on puisse être à la fois un disciple positif des deux ? Ce seraient deux maîtres à servir, car leurs mondes intérieurs ne coïncident pas. Baudelaire estime, démonte, apprécie par l'intelligence l'effort intellectuel de Leconte de Lisle. Mais son univers moral le fait ricaner. Leconte de Lisle écrit dans ses notes intimes un jugement désagréable sur Baudelaire et n'assistera pas à ses obsèques. Vivants exemples du Parnasse dans son ensemble, ils ne semblent s'entendre que dans les mépris (« Tous les élégiaques sont des canailles »), les amertumes jusqu'au vomissement, et l'attrait du néant qui y est conjoint; mais ce ne sont ni les mêmes amertumes, ni le même néant.

Or Verlaine, enfant d'une génération post-romantique toujours avide d'absolu et toujours désabusée, Verlaine, âme double, a besoin à la fois de ce que représente Leconte de Lisle et de ce qu'incarne Baudelaire. De l'un, parce qu'il est son opposé, et qu'il possède précisément les qualités essentielles qui manquent au débutant : volonté, continuité dans l'effort, sérénité dans la vie. De Baudelaire, parce qu'il se retrouve en lui. Oui, Baudelaire est pour lui un frère, mais c'est un frère de misère. En lui, l'on peut trouver un écho : mais un appui pour la vie morale ? Quant à Leconte de Lisle, presque toutes ses attirances semblent contraires à celle de Verlaine. La plastique; le culte de la beauté sculpturale ? Verlaine comprend et préfère la musique autant que Leconte de Lisle la méprise et la hait. Il n'aime d'ailleurs, spirituellement, que les Sylphides; sexuellement, que les filles onduleuses et félines.

L'union de la poésie et de la culture historique ? La séduction des civilisations disparues ? Cela passe pour Verlaine bien après le problème d'une destinée personnelle... L'on m'objectera *Çavitri :* mais quel réjouissant attrape-nigauds, quel bluff charmant que *Çavitri,* à propos duquel l'épigraphe et la phrase de Lepelletier sur « les poèmes védiques que M. Fauche venait de traduire; le Ramayana ou des parties du Maha-Bharata » (16) laissent supposer une longue et pénible initiation, alors que ce petit poème vient tout simplement d'un recueil romantique, *La Pléiade,* où cet unique épisode de l'épopée de Veda-Vyasa s'encadre entre Blaze et Gavarni, comme « le plus beau modèle qui ait jamais été présenté du dévouement conjugal », tandis qu'en ce texte seul, et non le passage correspondant de Fauche, on peut lire l'expression pittoresque retenue par Verlaine : « restant debout et immobile, ressemblait à un pieu inanimé » (« Rigide, ainsi que dit Vyaça, comme un pieu »).

Jacques-Henri BORNECQUE.

(*A suivre.*)

Les Romains et la science

On insiste souvent sur le peu de dispositions montrées par les Romains pour les sciences, et l'on n'a pas tort : ils n'ont fait faire que bien peu de progrès à la plupart d'entre elles. Encore convient-il de ne pas les écraser sous un mépris brutal. Encore convient-il de ne pas leur attribuer une attitude d'incompréhension volontaire qu'ils n'ont pas eue. Dans une préface à l'*Histoire des Sciences* de M. Arnold Reymond, Léon Brunschvicg écrivait : « Rome demeura totalement indifférente à la vertu spéculative, purement désintéressée, que pythagoriciens et platoniciens exaltaient dans la recherche mathématique. Elle borna délibérément l'horizon de la science au souci d'utilisation immédiate, ainsi que le montre un texte presque tragique de Cicéron, cité par M. Reymond. La décadence spirituelle liée au triomphe de l'impérialisme romain ne prit fin qu'à la Renaissance, lorsque des savants hellénisants rouvrirent le livre de la science exacte à la page où les Grecs de Syracuse et d'Alexandrie l'avaient laissée interrompue. » Ce « texte presque tragique » de Cicéron est celui des *Tusculanes* (I, 2, 5), où, selon M. Reymond, Cicéron « loue les Romains de ce que, grâce aux Dieux, ils ne sont pas comme les Grecs et savent limiter l'étude des mathématiques au domaine des applications pratiques ». Ce texte serait en effet tragique, mais l'ennui, c'est qu'il est interprété à contresens. Le « grâce aux Dieux », le « loue de ce qu'ils ne sont pas comme les Grecs » est glose tendancieuse. Reportons-nous au début des *Tusculanes* et replaçons la prétendue citation dans le développement. Si la Grèce l'a emporté sur les Romains *doctrina... et omni litterarum genere,* ce n'est pas que les Romains fussent moins doués, mais c'est que jusqu'ici ils ne s'y sont pas appliqués. Ils sont venus tard à la poésie. Ce qui en Grèce a fait florir poésie, peinture, musique, c'est qu'on les y a honorées. « Chez eux la géométrie fut en très grand honneur et rien ne fut plus illustre que les mathématiciens, mais nous, nous avons fixé à ces arts comme limite la fonction de mesurer et de calculer. » Je ne vois pas ici d'éloge fait aux Romains pour cette indifférence; je n'y vois que la constatation de ce qui a été dans le passé. Constatation qui contient pour l'avenir une promesse implicite, car il suffira que les Romains le veuillent pour exceller, eux aussi, dans les arts et les sciences et l'on sait assez, d'autre part, que Cicéron les invite à s'y appliquer désormais.

De fait, Cicéron exprime à plus d'une reprise son estime pour les mathématiques. Symbolique est la place que tient chez lui Archimède. Léon Brunschvicg, il est vrai, parle aussi quelque part de la barbarie latine, symbolisée par le geste du soldat qui tua Archimède, caractérisée par le mépris systématique de toute spéculation désintéressée. Je n'alléguerai pas les regrets manifestés, selon Tite-Live, par le chef de ce soldat, par Marcellus. Au symbole de Léon Brunschvicg, Cicéron me permet d'en opposer un autre. Les *Tusculanes* nous montrent le jeune Cicéron, alors questeur

(16) LEPELLETIER, p. 75.

de Sicile, occupant les loisirs de sa charge à rechercher le tombeau d'Archimède. Il le découvre, qui était délaissé par ses compatriotes syracusains, et il le découvre grâce à son érudition : il se souvenait en effet d'avoir lu les trimètres d'une inscription funéraire, où il était dit qu'une sphère et un cylindre étaient placés au-dessus de la tombe. Il s'agit, j'imagine, de quelque vie d'Archimède, où l'inscription devait être citée, comme on en voit d'analogues citées dans les *Vies des philosophes* de Diogène Laërce. Et Cicéron conclut avec un juste orgueil : « Ainsi une cité grecque très fameuse, jadis très savante, aurait ignoré le monument du plus intelligent de ses concitoyens, si elle n'eût appris à le connaître d'un homme d'Arpinum (V, 24, 64-66). Il est vrai que, selon Jullien, dans son estimable ouvrage sur *Les professeurs de littérature dans l'ancienne Rome*, dans ces mêmes pages des *Tusculanes* Cicéron parlerait « du plus grand des géomètres anciens avec un dédain qui nous donne la mesure de celui de la foule ». Cela paraît bien étrange après ce que je viens de dire. Mais d'où vient ce jugement au moins singulier de Jullien ? De ce que Cicéron, en opposant à Denys le tyran, le bonheur d'Archimède, dit « cet humble et misérable mortel » et parle de son compas et de son sable. « Ainsi, dit bizarrement Jullien, même en respectant le génie d'Archimède, Cicéron ne peut respecter sa profession. » Comme si en comparaison des tyrans hier, des milliardaires aujourd'hui et de qui sait qui dans la société future, les savants n'auront pas toujours une profession « humble et misérable » ! Jullien aurait pu trouver déjà dans le *De republica* (I, 17, 28) Archimède opposé à Denys au cours d'un magnifique éloge de la science. Il aurait pu lire dans le *De officiis* (I, 6, 19) que « l'on louera à bon droit ce qu'on emploiera de peine et de zèle dans les choses honorables, comme C. Sulpicius le fit, à ce que nous entendons dire pour l'astronomie, Sextus Pompée pour la géométrie, comme nous l'avons connu par nous-mêmes... Cicéron parle ailleurs de ce Sextus Pompée qui unissait la science du droit à une science achevée de la géométrie et de la doctrine stoïcienne. Parmi ses amis mathématiciens, citons encore le philosophe grec Diodote, qu'il logea longtemps dans sa propre maison où il enseignait malgré sa cécité; citons le Romain Vestorinus chez qui il lui arriva d'habiter à Puteolae (Pouzzoles), sans parler de Varron; et n'oublions pas qu'on nous dit de la célèbre Cornélie, la femme de Pompée, une Romaine s'il en fut et si nous en croyons Corneille, qu'elle fut savante en géométrie (Plutarque, *Vie de Pompée,* 55).

Cicéron nommait tantôt au passage C. Sulpicius. Dans l'évocation qu'il fait à plusieurs reprises de ce milieu romain idéal qu'est pour lui le cercle de Scipion Emilien, surtout dans le *De republica,* c'est ce C. Sulpicius Galus qui est chargé de représenter le savant, l'astronome. Notamment il rappelle avec complaisance qu'en 168, lors de la campagne de Paul Emile en Macédoine, ce personnage, alors tribun des soldats, fut capable d'annoncer une éclipse de lune pour la nuit qui précéda le jour de la bataille et d'éviter ainsi la panique qui risquait de s'emparer de l'armée. On connaissait de ce Sulpicius des ouvrages astronomiques, où il calculait par exemple la distance de la terre à la lune; à la vérité, ce qu'on nous dit de ce dernier point paraît le montrer fidèle à un vieux calcul des pythagoriciens depuis longtemps dépassé par la science des Aristarque de Samos et des Archimède. Notons en passant que ce scientifique fait partie du groupe des grands seigneurs auxquels une tradition ancienne attribuait une collaboration dans les pièces de Térence.

Je n'entends pas contester que les Romains n'aient été ni de très grands astronomes, ni de très grands mathématiciens : ce que je conteste, c'est qu'ils en aient tiré vanité, et plus ou moins méprisé ces sciences. Rectifions encore deux contresens, qu'on retrouve ici et là, et qui viennent, je le dis à regret, du vieil ouvrage de Gaston Boissier sur Varron. Varron écrit, nous dit-il (p. 331), ceci : « Ou bien nous délaissons ces sortes d'études, ou bien nous nous arrêtons avant d'avoir atteint le but où elles peuvent conduire. Or il n'est possible de découvrir l'agrément et l'utilité de ces sciences que lorsqu'on les connaît à fond et qu'on en a achevé l'étude. Les éléments nous en paraissent inutiles et rebutants » (ap. Aulu Gelle, *N.A.*, XVI, 18 ,6). Oui, Varron dit en effet cela. Mais Varron ne parle pas des Romains en particulier : « nous », c'est les hommes en général, qui n'ont profit à étudier les mathématiques que s'ils les étudient à fond. Par là Varron prend position contre une théorie pédagogique, qui soutenait le contraire et sur laquelle nous allons revenir. Autre texte, celui du grammairien tardif, Martianus Capella : « Si vous exceptez Varron et quelques autres personnages illustres, il n'y a aucun fils de Romulus dont la géométrie ait franchi le seuil. » (VI, 578, p. 288, Dick.) Mais c'est un autre contresens, fruit peut-être d'un texte défectueux. Martianus Capella vient de parler non de la géométrie, mais de la Pædia, c'est-à-dire de la παιδεία, de la culture, dont les richesses sont supérieures à celles de Crésus et de Darius. Elle préfère les pauvres aux riches et « elle a souri aux pauvres de préférence, à ceux qu'elle a vus les pieds nus, ou hérissés d'une chevelure hirsute, ou à demi couverts d'un manteau sale. Bref à l'exception de Marcus Terentius et de quelques fils de Romulus, il n'est absolument aucun consulaire, dont elle ait franchi le seuil. » Martianus Capella se contente de rappeler ce fait que les

sciences recrutent leurs illustrations plutôt parmi les gens humbles que parmi les consulaires : encore y a-t-il des exceptions dont la plus fameuse est celle de Varron.

Cicéron, Varron, Quintilien reconnaissent en théorie au moins l'importance et la valeur des mathématiques. Dans l'*Institution oratoire*, imitant le mot célèbre de Platon, le dernier disait même, avec une exagération évidente, que nul ne pouvait être orateur, s'il n'était géomètre. Il analysait l'utilité de cette science pour la formation générale de l'esprit. Il exposait l'opinion de ceux pour qui, chez les jeunes enfants, cette utilité est surtout de « mettre en mouvement leur esprit, d'aiguiser leur intelligence et de procurer la rapidité de la compréhension. A la différence des autres arts, elles sont utiles non pas une fois apprises, mais à mesure qu'on les apprend. » (I, 10, 34) A cette conception qu'on pourrait appeler pédagogique des mathématiques, conception qui les réduit à n'être qu'un moyen accessoire de culture, il oppose la conception qu'on pourrait appeler scientifique et qui était celle de Varron dans le passage rappelé plus haut. L'un et l'autre prennent parti par là dans un débat, celui qui avait opposé Platon et Isocrate. C'est Isocrate en effet, ce père de l'enseignement hellénistique, qui, dans son *Antidosis* et aussi dans son *Busiris*, avait soutenu la thèse d'une utilité, mais d'une utilité limitée, des mathématiques, conçues comme aiguisant et excitant l'esprit en le préparant à recevoir des connaissances plus hautes et plus importantes. Cicéron, dans le *De republica*, lui fait écho dans un passage qui est assez proche de celui de Quintilien. Mais il le place dans la bouche, non de Scipion, dont il fait son porte-parole pour la défense de la science, mais de Laelius, qui représente une conception moyenne, plus terre à terre : « Ces arts, s'ils ont quelque valeur, ont celle-là d'aiguiser quelque peu et en quelque sorte d'exciter l'esprit des enfants, afin qu'ils puissent plus facilement apprendre de plus grandes choses. » (I, 18, 30.) Cicéron, selon moi, se souvient ici certainement d'Isocrate, mais comme Varron et Quintilien, incline personnellement à la conception plus noble des mathématiques, qui vient des pythagoriciens et de Platon. La lecture attentive des textes dément formellement ce qu'on lit ici ou là dans les histoires des sciences ou de l'éducation.

Aussi trouvons-nous dans l'antiquité romaine quelques-uns des plus beaux éloges qui aient été faits de la science. Nous les trouvons même chez les poètes. Je ne parle pas de Lucrèce, épicurien pour qui les mathématiques et l'astronomie sont lettre close et qui subordonne sa physique à la lutte contre la crainte des dieux et contre celle de la mort. Mais je songe notamment à Virgile; celui-ci, d'après son biographe, avait étudié les mathématiques. Entendons par là non seulement les croyances astrologiques d'un pythagorisme plus ou moins dégénéré, mais l'astronomie et les mathématiques proprement dites. Nous en avons l'écho dans les vers célèbres du second chant des *Géorgiques*, où il souhaite avant tout de se consacrer à la poésie scientifique et à son défaut à celle des champs. Comme je crois l'avoir établi, il songe plutôt à Pythagore ou à Empédocle qu'à Lucrèce, quand il pousse le cri fameux

Felix qui potuit rerum cognoscere causas ! (II, 490).

Quand il met en scène des poètes fabuleux, Virgile voit en eux déjà, par un anachronisme significatif, des poètes scientifiques : tel avait été le Silène de la *Sixième Bucolique*, qui, aux jeunes bergers qui l'ont capturé, chante de manière inattendue les origines du cosmos, et tel sera dans l'*Enéide*, Iopas, qui, devant Enée et Didon, ne chantera pas comme l'aède homérique, quelque fable plaisante sur les amours d'Aphrodite et d'Arès, mais bien l'astronomie, l'origine de l'humanité, la météorologie. Même les élégiaques comme Tibulle et surtout Properce ont été eux aussi tentés par la poésie scientifique, et Ovide qui écrira le premier et le quinzième livre des *Métamorphoses*, tout imprégnés de néopythagorisme, fait dans les *Fastes* (I, v. 295 et suiv.) un éloge enthousiaste de la noblesse d'âme des astronomes. Parmi les poètes augustéens, interprètes sans doute les plus autorisés de la civilisation romaine, seul Horace ne se laisse pas entraîner par cette tentation. Il se demande de quoi a servi au mathématicien de Tarente, le fameux Archytas, d'avoir mesuré le ciel et la terre, puisqu'il n'a pas moins dû mourir. (*Odes*, I, 28.) Aussi voit-on des hommes politiques comme Cicéron et comme Germanicus rivaliser pour traduire les *Phénomènes* d'Aratos.

Ce qu'il est vrai de dire, c'est que dans leurs éloges de la science les Romains n'ont jamais fait abstraction de sa valeur morale et même, si on veut, religieuse. Cela est notamment sensible dans les préfaces que Sénèque a mises à ses *Naturales quaestiones*, et dont on définirait peut-être le ton et l'objet en disant que ce sont des « élévations » sur la science. La grandeur de la science tient largement à la grandeur de son objet et des problèmes qu'elle pose. C'est la majesté du monde qui fait la dignité de la science : le panthéisme stoïcien est sous-jacent. Notre littérature du XVIII[e] siècle, à une époque où on aimait s'extasier sur « les merveilles de la nature », nous aiderait à comprendre cet état d'esprit. Il est certain aussi que Sénèque n'a aucun goût pour les subtilités

de l'érudition aussi bien philologique que scientifique. Il se fait interrompre quelque part par son interlocuteur alors qu'il vient de disserter sur la façon dont la neige se forme : il serait bien plus important de dire pourquoi il ne faut pas se mettre en frais pour s'en procurer ! C'était en effet un luxe de la table, répandu à cette époque, que de faire venir de fort loin de la neige pour raffraichir les boissons. Et Sénèque, docile à l'invitation de Lucilius, d'interrompre son étude scientifique pour une longue digression morale sur ce sujet ! Cependant il ne me paraît pas juste de soutenir avec M. Marrou, à qui j'emprunte ce trait, que tel est le point de vue du vrai Sénèque. Je crois tout au rebours que Sénèque a très bien compris l'intérêt et la noblesse de la passion de connaître qu'il y a chez l'homme : « Tu demandes quel avantage nous retirons de ce labeur ? Le plus grand de tous, connaître la nature. De semblables recherches peuvent rendre beaucoup d'utiles services; ce qu'elles offrent de plus beau, c'est de retenir par leur splendeur même l'attention de l'homme et d'être cultivées à cause de leurs merveilles, et non pour le profit qu'on en a. » M. Marrou relève lui-même ce texte des *Naturales quaestiones*, mais ce n'est pas, comme il semble le croire, un hommage de convention. Il a sa confirmation dans le *De otio*, qui en éclaire toute la portée, le *De otio*, qui est une défense contre certains stoïciens de l'éminente dignité de la vie contemplative, vouée notamment à la recherche scientifique. Et du reste Sénèque aurait-il écrit ce gros traité des *Naturales quaestiones*, aurait-il composé des écrits, perdus pour nous, sur la géographie et les cultes des Egyptiens, sur la géographie de l'Inde, s'il n'avait éprouvé un goût sincère pour la science ?

Le même ton plein de ferveur se retrouve chez Pline l'ancien. Son éloge d'Hipparque (II, 24, 95), de ce qu'il y a de quasi-divin dans l'activité d'un astronome, est presque aussi lyrique que les vers d'Ovide dans le passage des *Fastes*, que je citais tantôt. (Cf. aussi pour l'astronomie en général, II, 9, 54 et suiv.).

Tout ceci dit, ayant ainsi défendu les Romains contre certaines critiques sans fondement, je n'en suis que plus à mon aise pour accorder que ce ne furent pas de grands savants et que la période de leur empire n'a pas marqué l'essor qu'on aurait pu espérer. Encore faut-il souligner contre des conclusions hâtives que nous sommes mal renseignés sur la place faite aux sciences dans l'enseignement et sur la culture scientifique d'un lettré moyen. Il apparaît qu'un *calculator*, qui donnait les rudiments de l'arithmétique figurait à côté du *litterator* qui enseignait à lire et à écrire; le géomètre à côté du *grammaticus* qui enseignait la littérature. Mais quelle place était-elle ainsi réservée aux sciences ? Il semble, d'après Quintilien (I, 12, 13), que c'était les heures creuses laissées libres par l'autre enseignement, *temporum uelut subcesiua*. Nous avons aussi quelques indications sur la culture scientifique de certains empereurs, Hadrien, Marc Aurèle, Alexandre Sévère (Marrou, *Histoire de l'éducation dans l'antiquité*, p. 554), indications qui me paraissent significatives moins de la culture d'un prince que de celle d'un homme cultivé en général, car je ne vois pas que les fonctions impériales fussent de celles qui requéraient spécialement des connaissances de géométrie. Nous savons aussi par Columelle qu'il existait des enseignements indépendants de sciences. Quant au niveau de culture qui en résultait, il est tout à fait dangereux de croire qu'il se rabaissait à celui d'une compilation tardive comme celle de Martianus. Nous pouvons mesurer les connaissances scientifiques variées d'un technicien, grâce à l'œuvre de Vitruve et je renverrai à ce sujet à un travail, ancien mais toujours valable, qui fut l'œuvre d'un scientifique, celui de Terquem : *La science romaine à l'époque d'Auguste*, Paris, 1885. Malgré le titre général, c'est en fait surtout le traité de Vitruve qui fait l'objet de l'étude de ce professeur à la Faculté des Sciences de Lille. Ses conclusions sont infiniment plus favorables aux Romains que celles de certains littéraires ou philosophes. Il est difficile de croire que le haut degré de civilisation matérielle qui fut celui de l'Empire, le progrès de techniques comme celle de l'architecture, aient pu se passer d'un niveau au moins honorable de connaissances scientifiques et en particulier mathématiques. C'est peut-être à l'archéologie et à l'histoire des monuments qu'il appartiendra de nous renseigner davantage à ce sujet. Tel archéologue ne montrait-il pas récemment que le tracé d'arènes provinciales fort obscures comme celles de Senlis obéissait rigoureusement aux lois de l'ellipse ?.

Il reste encore une fois, et nous ne le nions pas, que le progrès des sciences paraît médiocre ou nul. Varron consacrait aux mathématiques dans son encyclopédie, intitulée *Disciplinarum libri IX*, deux livres (livre IV, Géométrie; livre V, Arithmétique); on croit que c'est de là (mais avec quels appauvrissements et quelles altérations ?) que peut provenir ce qu'à basse époque on trouve chez Martianus Capella, chez Censorinus, chez Cassiodore. L'astronomie n'a guère été plus favorisée en langue latine. Ce qu'on trouve dans le livre II de Pline, dans le livre I des *Naturales quaestiones* de Sénèque, chez Macrobe (*Commentaire sur le Songe de Scipion*), chez Martianus n'est pas de grande valeur et n'a en tout cas aucune originalité. Plus qu'à l'astronomie, les Romains se sont intéressés à l'astrologie et chacun connaît les *Astronomica* de Manilius, poète contemporain

d'Auguste ou de Tibère. On voit par Vitruve (IX, 6, 2) que l'astrologie ne paraissait pas étrangère à la science à un esprit moyen comme le sien.

Les grandes œuvres scientifiques romaines, que nous avons conservées sont surtout celles de Sénèque et de Pline l'ancien : ni l'une ni l'autre ne reposent sur des recherches originales. Ce sont des compilations non dénuées de valeur, mais cette valeur, elles en doivent l'essentiel à leurs sources grecques. En réalité, dans le monde romain, la science est restée la chose des Grecs. Cela est vrai rigoureusement des sciences théoriques. Cela est vrai dans une large mesure, même des sciences appliquées, comme par exemple, malgré Galien, la médecine. Rappelons quelques faits célèbres et significatifs. Le calendrier julien, établi par Jules César en sa qualité de grand pontife, est en réalité l'œuvre du grec Sosigénès (46 av. J.-C.). Quand on effectua, sous le règne d'Auguste, le cadastre de l'Empire, Agrippa fit appel à des spécialistes de l'arpentage venus d'Alexandrie. La médecine aussi était largement pratiquée par des Grecs. Le premier en date est cet Archagathos, qui vint, au IIIe siècle seulement, du Péloponnèse à Rome, mais le véritable introducteur fut Asclépiade de Pruse, qui vint s'installer à Rome en 90. Quelque peu charlatan, il n'en avait pas moins un système scientifique, fondé sur une sorte d'atomisme. Par la suite et pendant tout le cours de l'Empire, innombrables sont les médecins grecs qu'en pays de langue latine nous font connaître textes et inscriptions.

Si l'élan scientifique paraît amorti, c'est aussi bien chez les Grecs spécialistes que chez les Romains plus volontiers usagers, et il est injuste d'en rendre ceux-ci responsables. Pline l'ancien en avait une claire conscience. Dans un passage des plus curieux, il s'étonne, à propos d'un certain problème, qu'il se soit jadis trouvé vingt auteurs grecs pour s'y intéresser, alors que le monde était divisé, ravagé par les guerres, et que maintenant que la paix romaine règne, « on n'apprenne rien de plus grâce à de nouvelles recherches, mais même on n'apprenne pas intégralement les découvertes des anciens ». Quelle en peut être la cause ? Pline a ce mot frappant et découragé : « *Mores hominum senuere* » (II, 45, 117). Ce qu'il y a de sûr, c'est qu'un Plotin ou un Marc Aurèle, pour citer des penseurs de langue grecque, montrent à l'égard des sciences, comme le rappelle justement M. Marrou, une réserve que l'on stigmatiserait si on la trouvait sous une plume latine. Il serait long de nous interroger sur les causes de ce recul général de l'esprit scientifique, sur ses origines, sur le temps auquel il a pu commencer de se manifester et cela dépasserait le cadre des présentes réflexions.

En ce qui concerne les Romains, il est frappant qu'ils aient si facilement laissé aux Grecs tout ce qu'il y avait de technique dans la culture. Il leur a répugné de s'abaisser à des détails qui leur semblaient arides ou rebutants. Mais il n'y a pas de vraie science, si on ne s'abaisse à ces détails qui peuvent longtemps sembler insignifiants, jusqu'à ce que brusquement leur portée apparaisse. Il a manqué aussi aux Romains, semble-t-il, le sens de cette rigueur propre à la démonstration scientifique : pourtant, dans l'étude du droit, ils ont montré le sens d'une autre rigueur, mais celle-là était tout de même plus proche de la vie, plus soutenue par l'apparence immédiate des intérêts en jeu. Les Romains n'ont donc pas été en matière de science ce que j'appellerai des producteurs. Le risque couru, au point de vue de la culture même, je le symboliserai par ce personnage dont parle Sénèque, qui croyait savoir tout ce que savaient ses esclaves. Du moins les Romains ont eu le mérite de ne pas oublier que la science ennoblit l'homme, quand elle se porte sur les grands problèmes. Il y a un danger certain dans la pure érudition des spécialistes. En posant la question : « Quid ad nos ? » les Romains ont aussi rappelé que le progrès scientifique et le progrès moral ne sont pas nécessairement liés. Ils ont en définitive admis que la science est une vocation de l'homme, mais aussi que la science doit rester au service de l'homme. Il est permis de penser que ces conclusions de leur humanisme n'ont pas perdu toute valeur.

Pierre Boyancé.

***

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

Il n'existe pas d'histoire des sciences suffisamment détaillée pour ce qui concerne la période romaine. Il y a là un champ encore mal exploré, et bien des préjugés peuvent venir de là. Les chapitres consacrés à Rome par Reymond (Arnold) : *Histoire des sciences exactes et naturelles dans l'antiquité gréco-romaine* (Paris, 1924) et Brunet (Pierre) et Mieli (Ado) : *Histoire des sciences. Antiquité* (Paris, 1935) sont bien succincts. Le meilleur manuel reste celui de Heiberg (J.-L.) : *Geschichte der Mathematik und Naturwissenschaften im Altertum* (Münich, 1925) dans le *Handbuch d. Altertumswiss.*, d'Ivan von Müller (t. V, 16, 2).

Pour les travaux récents sur « *La littérature technique des Grecs et des Latins* », le lecteur se reportera au rapport de Jean Beaujeu dans les *Actes du Congrès de Grenoble* de l'Assoc. Guillaume Budé (Paris, Les Belles-Lettres, 1949, p. 21-88).

La tragédie d'Euripide[1]

II

LES IDÉES SOCIALES ET POLITIQUES D'EURIPIDE

Euripide est le premier à donner aux femmes dans son théâtre un rôle de premier plan. On a tout dit, depuis Aristophane (*Grenouilles*, 1043 sqq.) sur la peinture de ses amoureuses et de ses héroïnes dévergondées, les Phèdres et les Sthénébées. On a tout dit aussi, chez les modernes, sur la misogynie du poète, et nous avons dit précédemment comment P. Masqueray (*Euripide et ses idées*) répondait au poète en plaidant pour les Athéniennes. Il n'est pas sûr, en vérité, que cette misogynie soit aussi réelle, aussi forte, qu'on a voulu le dire. P. Decharme, lui aussi, dans *Euripide et l'esprit de son théâtre* (ch. IV) énumère longuement les défauts que l'auteur d'*Hippolyte* reproche à ses contemporaines : bavardage, médisance, goût de la toilette, mensonge, curiosité, infidélité conjugale. Toutefois il note qu'elles ont souvent des excuses à invoquer (Phèdre dans le 1er *Hippolyte*, Clytemnestre dans *Electre*), excuses que nous jugeons d'ailleurs bien spécieuses. Nous prendrons davantage en considération l'existence d'héroïnes vertueuses, l'Andromaque des *Troyennes* et d'*Andromaque*, et surtout l'épouse d'Admète dans *Alceste*, ainsi que des jeunes filles, Iphigénie, Macarie, ou encore, dans *Protésilas*, l'épouse du héros malheureux, Laodamie. Nous songerons aux *Suppliantes* et à la très noble figure d'Evadné, qui n'a sa pareille nulle part ailleurs, l'épouse qui, pour ne pas survivre à Capanée, s'élance dans les flammes de son bûcher, dans un élan d'amour et de transports mystiques. Nous remarquerons que par exemple dans *Mélanippe la philosophe*, dont certains fragments conservés contiennent de violentes déclarations misogynes, d'autres fragments contiennent de façon très nette la réponse de la jeune fille à ces déclarations, et nous nous souviendrons que l'héroïne a dans cette pièce certaines chances d'être le porte-parole du poète. Nous rappellerons le personnage de Créuse, dans *Ion*, accablée par tant de souffrances imméritées, et nous citerons *Hélène* où, quel que soit le sens, ironique ou sérieux, du traitement très original de la légende, la fille de Zeus est bel et bien lavée de toute accusation. Et qui sait si le vers souvent cité de *Médée :* « On trouverait à peine une femme entre mille qui ne soit pas étrangère aux Muses » (1088), n'est pas plutôt un regret du créateur de la savante *Mélanippe*, une critique portée envers une méthode d'éducation, plutôt qu'un reproche adressé aux femmes, les premières victimes de cette éducation négative ? Il nous semble que, sur cet ensemble de points, la pensée d'Euripide est, en réalité, bien moins statique que progressiste.

Il pourrait bien en être de même, si l'on considère la façon dont il s'exprime à l'égard des catégories sociales et dont il envisage notamment le problème de la richesse. La richesse, seule origine historique de la noblesse, n'a aucune valeur morale, nous dit-il en de nombreux endroits, entre autres dans d'importants fragments d'*Andromède* et de *Danaé*, et aussi dans les passages de l'*Héraclès* (669 sqq., 774 sqq., etc.). La vraie valeur est dans le cœur : d'où le portrait de l'homme du peuple qui, dans l'*Oreste*, parle avec bon sens à l'assemblée; de là surtout le personnage, dans l'*Electre*, du laboureur à qui Egisthe a donné pour épouse la fille d'Agamemnon. Le poète est plein de pitié pour les pauvres gens, misérables sans l'avoir en rien mérité, et reproche aux dieux la façon dont ils les traitent (*Hélène*, 1678). Il est plein de pitié aussi pour les esclaves, et si ceux-ci souvent sont lâches et menteurs, c'est avant tout la faute de leur condition inhumaine (cf. entre autres passages, *Ion*, 983). Et dans *Hélène*, pièce d'inspiration souvent si avancée pour son époque, il ne craint pas d'associer les mots de ενναῖος et de δοῦλος (729-30). L'esclave, nous dit-il, a souvent les sentiments d'un homme libre, mais il est victime d'une fausse étiquette (*Ion*, 854; *Hélène*, 730) et vaut quelquefois mieux, malgré son nom, que le premier (*Mélanippe enchaînée*). Aussi, dans *Ion*,

(1) Voir *L'Information littéraire*, 1950, n° 5, p. 184-9.

voyons-nous Créuse honorer « à l'égal d'un père » le vieux pédagogue et même l'aider à marcher.

Nous ne serons pas étonnés de voir que le même poète a longuement et souvent célébré liberté et démocratie. « Le nom d'homme libre, écrit-il, est le plus précieux de tous les titres : le posséder, c'est avoir beaucoup, même quand on a peu. » (*Augé*, fr. 275) Cela s'oppose dans son esprit à l'ἀδικία εὐδαίμων des *Phéniciennes* (549) à propos de la tyrannie, aux déclarations de l'*Ion* (626 sqq.) sur le même sujet, à la noire peinture du tyran Lycos dans l'*Héraclès furieux*. Nous trouvons en regard deux personnages voisins l'un de l'autre, le Démophon des *Héraclides* et le Thésée des *Suppliantes;* un fragment d'*Erechthée* (fr. 362), souvent rapproché du *Nicoclès* d'Isocrate, retracer l'idéal du bon roi. Cela n'empêche pas Euripide de connaître et reprendre les critiques que l'on peut adresser au régime et aux mœurs démocratiques : il suffit de relire l'ἀγών des *Suppliantes* entre le Héraut et Thésée; le poète n'est pas aveugle dans ses sympathies, et l'on comprend en général comme une allusion à Alcibiade et à ses amis les vers de la même pièce où Adraste envie Athènes d'avoir en la personne de Thésée « un jeune et vaillant chef » (190 sqq.), puis où Thésée critique « les jeunes gens avides d'honneurs » (231-237). On aura profit à lire, à propos d'autres allusions possibles dans les *Phéniciennes*, les lignes de P. Decharme (*op. cit.*, p. 183 sqq.) ainsi que la notice de L. Méridier dans l'édition des Belles-Lettres.

EURIPIDE ET LA PHILOSOPHIE

Il est généralement admis que l'on peut retrouver chez Euripide de fréquentes allusions aux problèmes agités par la philosophie de l'époque, et, dans de nombreux passages, aux opinions précises de tel ou tel penseur. On peut admettre (cf. P. Decharme, *op. cit.*, p. 30 sqq.) qu'il a connu Anaxagore et qu'il a suivi ses leçons. Il est fort possible que, dans certains cas, il ait même reproduit certaines de ses affirmations : celle que dans la nature il n'y a pas de prodige (*Mélanippe la philosophe*), ou que rien ne meurt, mais qu'il y a seulement dissociation d'éléments (*Chrysippos*). Mais de là à conclure qu'il a suivi en tous points sa doctrine, il y a un monde. S'il lui est, par exemple, arrivé d'employer le mot νοῦς avec une valeur philosophique, il n'est nullement prouvé qu'il lui ait donné précisément la valeur bien connue qu'il a chez le philosophe, celle de l'Intelligence organisatrice du monde : si Hécube par exemple, dans les *Troyennes* (884 sqq.) propose à volonté d'appeler Zeus la puissance qui mène le monde, ou d'y voir la force de l'intelligence humaine, ce ne sont là qu'hypothèses entre lesquelles elle ne choisit même pas; il peut, nous semble-t-il, y avoir là le rappel d'une doctrine, il n'y a nulle affirmation touchant cette doctrine. Il est, de même, assez téméraire d'assurer que, dans le fr. 484 de *Mélanippe la philosophe*, la jeune fille est le porte-parole du poète et que la cosmogonie indiquée par elle est celle d'Anaxagore, qui serait clairement désigné dans le vers où elle dit qu'elle la tient de sa mère. Euripide parle d'une confusion primordiale entre le Ciel et la Terre alors que le philosophe de Clazomènes parlait d'éléments très petits et de nombre infini. Cet exemple suffit, à défaut de plus longs développements, à montrer de quelle prudence il faut user en ces matières. Il est peu vraisemblable qu'Euripide ait été nommément adepte d'une école définie. Il est bien plus probable qu'il a recueilli, par une connaissance étendue d'enseignements variés, toutes sortes de réflexions sur toutes sortes de sujets, dont certains très philosophiques, pour les employer au long de ses pièces en les adaptant aux situations et aux circonstances. Qu'il y ait souvent dans son œuvre des morceaux constituant presque des hors-d'œuvre n'enlève rien à cette probabilité, et l'on serait bien embarrassé pour exposer au complet un corps de doctrine euripidéen. Du reste, on a souvent vu chez lui, avec des apparences de raison, des ressemblances avec d'autres enseignements : on a pensé à Xénophane, à Héraclite (cf. *Héraclès*, 95 sqq.), parce que ce dernier avait mis en relief les misères de la vie humaine et parce que le premier avait donné le pas à la culture intellectuelle sur la force brutale; mais tout cela est loin de prouver des influences directes, quand il s'agit évidemment d'idées et de conceptions qui étaient dans l'air. Et que dire de l'influence prétendue de Démocrite, son cadet d'une vingtaine d'années ?

Il est toutefois sûr qu'Euripide a été fort attiré par une certaine catégorie de problèmes, et qu'il en a parlé dans un certain esprit. Mais nous ne croyons pas que l'on puisse vraiment affirmer davantage de celui qui fut un dramaturge, non un professeur de philosophie. Nous prendrons pour exemple certains points mis en relief dans l'*Hélène*, et auxquels, croyons-nous, on n'a peut-être pas accordé jusqu'ici toute l'attention qu'ils méritaient — sans vouloir toutefois leur donner une importance qu'ils n'auraient pas.

Un des thèmes de l'*Hélène* est celui de l'hallucination collective : tous les Troyens et tous

les Grecs ont vu, de leurs yeux vu, la fille de Zeus amenée à Troie par Pâris et reprise par Ménélas. « On te l'a dit, ou l'as-tu vu ? » demande la véritable Hélène à Teucros (v. 117). Et lui de répondre aussitôt : « Je l'ai vu de mes yeux, ainsi que je te vois. » (trad. Grégoire.) Or le spectateur sait que ce n'était pas là la véritable Hélène, mais un fantôme façonné par Héra « d'un fragment de l'éther », destiné à tromper Grecs et Phrygiens et à provoquer, par la guerre, des morts nombreuses. Que le poète se pose ici, sous sa forme philosophique et, dirions-nous, psycho-physiologique, le problème de la sensation et de la perception, il n'y a nul doute : « Prends garde ! s'écrie Hélène. Si c'était un mirage divin ! », puis : « Tenez-vous donc vos visions pour si certaines ? » (trad. Grégoire.) Et son interlocuteur affirme avec la plus grande clarté qu'il l'a vu de ses yeux, que son esprit le voit et que les deux choses sont identiques (Αὔτως γὰρ ὄσσοις εἰδόμην καὶ νοῦς ὁρᾷ, v. 122) ; sur la notation d'une sensation fugitive mais réelle à l'aide d'un aoriste ponctuel et effectif, le personnage établit en toute tranquillité d'esprit la certitude de la perception, prolongée dans le temps par la mémoire, exprimée par un présent. Hélène et lui ne parlent pas le même langage, car elle sait, elle, ce que valent ici sensation et perception. L'intention évidente du poète est de nous mettre en garde contre l'illusion des sens. Dans la scène avec Ménélas la malheureuse femme aura bien de la peine à se faire reconnaître de son époux, qui, à l'évidence sensorielle, opposera une autre évidence sensorielle (v. 575 sqq.). Et n'y a-t-il pas un autre genre d'illusion encore dans l'erreur de la vieille portière, qui n'aurait assurémnt pas l'idée de prendre un malheureux en haillons pour le glorieux Atride Ménélas, vainqueur de Troie ? La possibilité d'une parodie n'enlève rien ici au jeu des idées subtiles. Mieux encore : le récit du Messager (605 sqq.) rend un son véritablement étrange, quand cet homme raconte à Ménélas comment son épouse — la fausse Hélène — s'est perdue dans les airs pour retourner πατέρ' ἐς οὐρανόν: c'est que la véritable Hélène, justement, est fille de Zeus, c'est-à-dire du dieu du Ciel lui-même (αἰθήρ : le mot revient souvent, désignant un peu partout dans le drame la nuée qui forma la fausse Hélène, et c'est un mot du vocabulaire philosophique), pour peu que le poète philosophe ou allégorise. Autrement dit, les mots employés à propos de la fausse Hélène peuvent s'appliquer très exactement à la légende concernant la vraie. Tout cela est troublant et, avant la lettre, très pirandellien. Ainsi du vers

ἐγὼ δέ σ' ἄστρων ὡς βεβηκυῖαν μυχούς (617)

qui concernerait aussi bien l'enlèvement d'Hélène chez les dieux, ainsi que de l'expression πρὸς αἰθέρος πτυχὰς (605), que nous retrouvons à peu près textuellement dans l'*Oreste* (1631) pour annoncer l'immortalité de la Tyndaride: ἐν αἰθέρος πτυχαῖς. N'est-ce pas, pour le poète, la véritable Hélène qui n'est qu'illusion ? Mais tout est illusion, peut-être, et les Grecs en tout cas sont morts pour rien. Peut-être n'est-ce là qu'un jeu, mais peut-être aussi y a-t-il en tout cela un pessimisme profond, dont il serait intéressant de serrer de près les sources d'expression. Les tout derniers vers de la pièce, en proclamant la grande illusion de toutes les apparences, transposent sur le plan de la vie humaine les conceptions intellectuelles d'un Protagoras. Mais, plus encore que la dialectique du sophiste, malgré un badinage assuré dans certains cas et malgré l'affabulation romanesque, elles nous suggèrent une conception de notre être et du monde qui proclame à la fois la faillite de toutes les notions solides et l'instabilité de tous les bonheurs.

LE PESSIMISME D'EURIPIDE ET SA CONCEPTION DE L'HÉROISME

Basé ou non sur des conceptions métaphysiques difficiles à préciser, le pessimisme d'Euripide n'en est pas moins un des courants profonds de sa personnalité. Nous aurons plus loin à nous demander ce qu'il pensait des dieux. Pour l'instant, et par commodité, nous continuerons, comme lui, à désigner par les noms personnels d'êtres divins les forces qui mènent le monde et pèsent sur la vie humaine. Il y a, certes, une rare sensation de vertige, l'impression que tout manque à la fois sous nos pieds, si nous voulons pousser à ses dernières conséquences cette conception de l'illusion que nous avons essayé d'analyser. On pourrait objecter que cela est isolé chez notre poète. Nous ne le croyons pas. Il est rare qu'il en fasse, comme dans l'*Hélène*, sinon un exposé dogmatique, du moins un faisceau systématique de suggestions. C'est que le pessimisme euripidéen, s'il est pour le poète l'objet d'une conscience claire et d'une lucide analyse, se situe en réalité à une tout autre profondeur, au niveau des impulsions et des élans irraisonnés qui engagent tout l'être et commandent toutes ses manifestations.

Il est naturel, certes, qu'un auteur de tragédies insiste dans son œuvre sur le malheur humain; encore serait-il peut-être plus exact de penser que, si un homme écrit volontiers des tragédies, c'est parce qu'il est réceptif aux résonances de la misère humaine. Mais Euripide a une façon bien à lui de considérer notre condition comme essentiellement misérable, et les êtres de marque sont souvent, à ses yeux, comme prédestinés au malheur. Tel est le cas d'Hélène, et tel est le cas d'Héraclès. L'honneur si envié d'être enfants de Zeus n'a fait, semble-t-il, que les désigner davantage aux coups du destin. Le chœur d'*Hélène* s'étonne et se pose le douloureux problème de la fille de Zeus : « O mon Hélène, tu naquis fille de Zeus, puisque ton père ailé t'a engendrée dans le sein de Léda. Et depuis, la rumeur de la terre hellénique t'a proclamée infidèle et traîtresse, femme sans justice et sans dieu ! » (1137 sqq., trad. Grégoire). Il avait déjà remarqué : « Quel malheur en effet ne fut point dans ton lot ? Quelle injure du sort n'auras-tu point subie ? » (217 sqq.). Hélène, elle, attribue tous ses malheurs, et la ruine des siens, à sa merveilleuse et triste beauté : « A quel destin suis-je enchaînée, ô mes amies !... Et ma vie, ma vie même est un prodige encore. Héra en fut la cause et ma triste beauté. » (255 et 260-1). Autant de thèmes longuement développés dans la pièce, souvent dans des lamentations très douloureuses. L'*Héraclès furieux* nous montre l'infortune s'acharnant sur le héros avec une cruauté raffinée : rentrant victorieux des Enfers il trouve sa femme et ses fils sur le point d'être égorgés; à peine les a-t-il sauvés que, quand il croit enfin être au port, la haine d'Héra lâche sur lui la Rage, et c'est la catastrophe la plus gratuite, le meurtre des enfants et de leur mère par le héros lui-même. La haine féroce de la déesse et l'étonnante abstention de Zeus, qui finalement ne protège pas son fils, sont dans ce drame aussi durement ressentis par le Coryphée : « O Zeus, pourquoi cet excès de haine contre ton propre fils, pourquoi l'avoir jeté dans cette mer de malheurs ? » (1086-7, trad. Parmentier.) Et le héros lui-même affirme la douloureuse singularité d'une naissance qui le voue au malheur : « Zeus... en m'engendrant a fait d'Héra mon ennemie. » (1263-4.) Que dire de Créuse, jeune fille aimée d'Apollon, dont cet amour précisément fait le malheur ? Il est vrai qu'à la fin tout s'arrange, mais à mesure qu'avance le drame la malheureuse voit le cercle se resserrer autour d'elle, et tout cela précisément lui paraît l'œuvre d'Apollon.

Ainsi les dieux souvent, bien loin de protéger les hommes, sont la première cause de leurs maux. Dans cet océan de douleurs, quelle peut être l'attitude humaine ? L'être héroïque par excellence est Héraclès : il dépasse les autres hommes non seulement par sa vaillance mais par sa hauteur morale. Sur la nature vraie d'Héraclès le poète est très réservé : est-il vraiment le fils de Zeus ? Ses ennemis émettent des doutes, ce qui n'a rien de surprenant, mais Euripide suggère souvent des explications plus rationnelles de sa légende et de ses exploits : que l'on relise, au début du drame, les paroles d'Amphitryon : « Il a cherché à... obtenir notre rentrée dans la patrie en offrant à Eurysthée — prix bien haut pour notre retour — de purger la terre de ses monstres : c'était peut-être Héra qui, le maîtrisant de son aiguillon, le forçait à cette tâche; peut-être était-ce simplement (τοῦ χρεὼν μέτα) l'arrêt de la destinée. » (19 sqq., trad. Parmentier). Peu à peu, dans la pièce, la notion du bienfaiteur des hommes se substitue à celle du demi-dieu : c'est Héraclès qui affranchit Thèbes des Minyens et qui délivra la Grèce de ses monstres (220 sqq.). Et le Chœur ne sait, au vrai, s'il doit « l'appeler fils de Zeus ou rejeton d'Amphitryon » (353-4) mais célèbre ses bienfaits et chante son éloge funèbre; il déclare même, à propos de l'épisode d'Atlas, que « la force d'un homme parvint à soutenir les palais étoilés des dieux » (406-7). Et c'est bien dans ses bienfaits que réside, aux yeux du poète, la plus grande gloire d'Héraclès : « Le héros est fils de Zeus; mais, plus grand encore par sa vertu que par cette noble origine, il a accompli des travaux qui ont assuré aux humains une vie exempte d'orages, et il a détruit les monstres qui les épouvantaient » (696 sqq.). Il a même assisté les dieux contre les géants (177 sqq., 1192 sqq.). Mais avec le malheur, le héros sera plus grand encore à nos yeux : il faut relire la fin de la pièce où, sur les conseils, à la vérité, de Thésée, Héraclès se surpasse lui-même : après avoir envisagé la mort, ne pouvant résister à la catastrophe totale qui l'enveloppe, voyant que, malgré ses exploits, la haine d'Héra ne désarme pas et que Zeus ne fait rien pour lui, le vainqueur de tant de monstres va vaincre encore la tentation de fuir son sort. « Tout malheureux que je suis, j'ai réfléchi au danger d'être accusé de lâcheté si je fuis la clarté du jour. Car l'homme qui ne sait pas supporter l'adversité ne serait pas non plus capable de tenir ferme devant l'arme d'un ennemi. Je veux braver la tentation de la mort. » (1347 sqq., trad Parmentier). Puis il décide de conserver ses armes, quoi qu'il puisse lui en coûter, ces armes avec lesquelles il vient de tuer ses enfants. Ce départ d'Héraclès pour Athènes, appuyé sur Thésée, est d'une poignante grandeur, et ce n'est pas en vain qu'au long de ses tirades et de ses chants lyriques le poète a entrelacé aux autres les thèmes de l'ἀγών et surtout du καλλίνικος. La dernière victoire, la plus haute, est celle de l'homme sur le destin. L'Héraclès héroïque de la tragédie possède déjà certains traits de l'héroïsme du sage que décriront, aux siècles suivants, les philosophes.

EURIPIDE ET LA RELIGION

On a l'habitude d'opposer l'attitude personnelle d'Euripide en matière religieuse à celles de Sophocle et d'Eschyle. On voit en lui le contemporain et l'ami des sophistes les plus proches de l'incrédulité, le contempteur attitré des dieux, et l'on rappelle que les anciens déjà lui ont, parfois violemment, reproché son impiété. Certains critiques veulent distinguer dans son œuvre deux moments successifs, et l'on est allé jusqu'à parler d'une « conversion » du poète. Il y a là de très gros problèmes qu'il faut, sinon résoudre véritablement, du moins poser avec clarté.

On trouve un excellent résumé de la doctrine de la « conversion » dans un article de Th. Zielinski (*L'évolution religieuse d'Euripide*, paru deux fois, pp. 239-57 de *Eos*, *Suppl.* vol. 8, et dans le t. II d'*Iresione*, 1936). Euripide remplissait personnellement des fonctions religieuses : ses origines familiales le faisaient πύρφορος d'Apollon au cap Zôster et échanson dans le thiase des danseurs d'Apollon Délien. Originaire du dème attique de Phlya, il était sans doute initié aux mystères de la Grande Déesse. Mais de bonne heure l'influence des philosophes lui inspira des réflexions et des explications rationalistes : ainsi, dès les *Péliades* (445), le prétendu prodige accompli par Médée sur un bélier rajeuni dans une chaudière était expliqué par le bouillonnement de l'eau dont le mouvement faisait croire que le bélier était en vie. A partir de *Bellérophon* (joué sans doute en 431) commence la phase antithéistique, avec la déclaration célèbre : « Si les dieux font quelque chose de mal, ils ne sont plus dieux. » Toutefois il faut noter que, frappé à mort, le héros s'écrie : « Tu étais toujours pieuse, ô mon âme, pieuse envers les dieux, tant que tu vivais. » Pour Zielinski, la période où Euripide s'oppose aux dieux irait du début de la guerre du Péloponnèse (aussitôt après *Médée*, 431) jusqu'après le désastre de Sicile (413), les œuvres conservées de cette période étant les *Héraclides*, *Hippolyte*, *Andromaque*, les *Suppliantes*, *Hécube*, les *Troyennes*, *Héraclès*, *Electre*. Le trait dominant est la haine envers Apollon, et ce trait pourrait s'expliquer fort bien par les tendances laconisantes de l'oracle delphique, auquel, dans le même moment, un Sophocle essayait, avec *Œdipe Roi*, *Electre*, *Hermione*, *Créuse*, de ramener les Athéniens. Euripide irrité lui répond dans certains passages d'*Electre* et d'*Andromaque* et, dans *Mélanippe la philosophe*, il repousse l'idée maîtresse de la *Créuse*, celle d'Apollon aïeul des Ioniens, idée que lui-même reprendra pourtant dans *Ion*. La « trilogie fantastique » de 412 (*Hélène*, *Andromède* et peut-être *Phaéthon*) annoncerait la « conversion » du poète, surtout avec le rôle de Théonoé. A partir de là les pièces d'Euripide montrent essentiellement la sagesse des dieux. Le rôle de Pallas dans la trilogie de 411 (*Iphigénie en Tauride*, *Ion*, *Augé*) en témoigne pleinement, et Zielinski va jusqu'à parler d'« amende honorable ». Des descriptions minutieuses de l'*Ion* il conclut à un pèlerinage personnel du poète, qu'il situe entre 413 et 411. La conversion, pour lui, est complète, et un trait de l'*Hélène* l'atteste encore : le reproche fait à l'héroïne d'avoir peut-être négligé le culte de la Grande Mère (1353 sqq.), que le Chœur (1301 sqq.) unit, dans une même essence divine, à Sémélé et à Déméter. Désormais, fidèle à Apollon, le poète, dans *Oreste*, rétracte les affirmations d'*Andromaque* et d'*Electre*, de même qu'il a rétracté dans *Ion* celles de *Mélanippe la philosophe*. Il y aurait même eu amitié, dans cette période, entre Euripide et Sophocle, et la fin des *Phéniciennes* (1703 sqq.) annoncerait l'*Œdipe à Colone*. Le malheur est que l'on n'est nullement sûr (voir la notice de L. Méridier) de l'authenticité de cette fin des *Phéniciennes* et que, si la date proposée pour *Hélène* est assez probable (voir la notice de M. Grégoire), pour l'*Ion* (voir aussi ce que dit M. Grégoire dans son introduction) les choses sont loin d'être établies.

La notion même d'une évolution religieuse d'Euripide est fortement battue en brèche par le P. Festugière dans son étude sur *La religion d'Euripide* (*L'enfant d'Agrigente*, 2e éd., pp. 1-32). En effet, nous dit-il, lors de sa première pièce conservée, l'*Alceste* (438), Euripide a déjà dépassé la quarantaine : c'est un homme fait et ses idées sont établies. Les passages où l'inspiration est la plus mystique s'échelonnent sur toute sa carrière : la prière d'Hippolyte à Artémis (428), la monodie d'Ion (418), l'ensemble des *Bacchantes* (jouées en 405). Il en est de même des pièces où l'on trouve les critiques les plus acerbes : citons notamment l'*Héraclès* (424 ?) et aussi l'*Ion* (418 ?). Dans les *Bacchantes* même, on ne saurait dire quelle attitude a les préférences du poète. Il ne faut pas non plus interpréter les paroles des personnages comme l'expression indubitable de la pensée de l'auteur : chaque personnage vit de sa vie propre et s'exprime comme l'exige sa situation personnelle à un moment donné du drame. Ajoutons qu'on pourrait longuement discuter sur le sens profond de bien des passages, par exemple celui où Thésée, pour engager Héraclès à supporter la vie, lui rappelle les crimes des dieux et les destins subis par eux (τὰς τύχας, *Héraclès*, 1321) et où le héros répond qu'il ne croira jamais à leurs amours infâmes ni à leurs luttes et à leurs infortunes (1340 sqq.). P. Masqueray, dans *Euripide et ses idées* (ch. III), pense que la malice et le persiflage ne sont jamais éloignés quand le poète, sur un ton sérieux, semble en accord

avec les conceptions traditionnelles : ainsi d'*Ion*, où il est longuement question du rôle peu honorable d'Apollon, et où (1523 sqq.) le jeune homme suggère lui-même, sur sa naissance, une hypothèse fort peu surnaturelle; de même sur la double ascendance si complaisamment évoquée, dans *Héraclès*, par le vieil Amphitryon rappelant que Zeus a partagé sa couche conjugale. Le poète irait, d'après Masqueray, jusqu'à soutenir des idées contraires aux siennes, précisément pour suggérer celles-ci : ainsi des *Suppliantes* (*op. cit.*, p. 121 sqq.) et du personnage de Thésée qui « a l'air de jouer un rôle de convention et de réciter une leçon apprise » (*ibid.*, p. 123). Et quand il représente l'ivresse mystique des *Bacchantes*, il faut admirer cette « divination » qui lui fait si bien décrire « des transports qu'il ignore » (*ibid.*, p. 149). Nous penserions plutôt, avec le P. Festugière (*loc. cit.*, pp. 2-3) qu'Euripide a éprouvé lui-même ce qu'il exprime ici, ainsi que dans *Hippolyte* et *Ion* : « On doute, écrit-il, qu'Euripide fût arrivé à peindre justement ces êtres-là...,à les marquer des nuances les plus délicates du sentiment religieux, s'il était resté imperméable aux impressions de la religion. »

Mais comment expliquer la contradiction interne de l'œuvre d'Euripide, une pareille sensibilité religieuse et une pareille violence dans la critique des légendes et des idées reçues concernant les dieux ? Le P. Festugière a fort bien montré que cette contradiction n'est qu'apparente. Les critiques d'Euripide, si on les examine de près, traduisent les interrogations angoissées du cœur humain devant un inconnu dont le secret lui échappe et sa révolte devant certaines représentations, indignes de l'idéal qu'il se fait de la divinité. « Loin de s'exclure, ces termes opposés se complètent, et ils conspirent, chacun de son côté, à parachever la figure du véritable Euripide... Considérées sous ce jour, les critiques elles-mêmes prouvent de façon évidente que ce poète est une âme profondément religieuse. Car il n'est que l'âme religieuse pour exiger que l'image qu'on lui offre de son Dieu soit grande et pure. » (*op. cit.*, p. 11.) En réalité, le poète, après Xénophane, juge indigne de la divinité l'anthropomorphisme vulgaire. Surtout il cherche une explication au scandale du mal, et deux conceptions alternent dans son œuvre, celle de la Nécessité, celle de la Justice, les deux mêmes que l'on peut suivre à la trace dans la formation de la pensée grecque, depuis Hésiode jusqu'à Platon. Après n'avoir vu qu'arbitraire dans la volonté des dieux, les Grecs en sont venus à concevoir celle-ci sous la forme de la Justice : l'expérience, malheureusement, contredit cette exigence, mais celle-ci est de plus en plus forte dans l'âme humaine. Après Hésiode et Théognis, Euripide la ressent fortement. Là est la double racine de son pessimisme : « Qui pourrait en conclure qu'Euripide n'est pas religieux ? La vérité, c'est qu'il souffre... Toute la douleur du monde trouve écho dans son cœur. Et alors, il lui vient parfois de ces interrogations presque désespérées, qui ne peuvent jaillir que d'une âme si profondément pénétrée de la sagesse de Dieu, de la justice de Dieu, de la bonté divine, qu'elle ne peut faire qu'elle ne s'étonne quand ce Dieu sage, juste et bon paraît sourd aux cris du juste et aux larmes de l'innocent. » (*op. cit.*, pp. 31-2.)

CONCLUSION

Nous trouvons donc chez Euripide, outre un technicien au courant de toutes les nouveautés, novateur lui-même, outre un homme de théâtre dont les yeux sont sans cesse ouverts sur l'actualité contemporaine, celle de l'homme ou de la société comme celle des idées, un penseur aux exigences profondes, à la culture très étendue. Son œuvre, si mobile et si diverse, est comme un miroir où se reflètent les préoccupations d'une élite de l'intelligence, en plein bouillonnement créateur. Plus qu'à résoudre les problèmes, il semble s'être attaché à les poser, à en montrer l'application à des situations hautement dramatiques, à étudier le comportement de l'être humain aux prises avec leurs incidences douloureuses. La nature même du drame lui permet de ne pas choisir de solution définitive, mais de placer en regard les uns des autres les points de vue opposés, tantôt dans la froideur apparente d'un raisonnement dialectique (et ce sont les ἀγῶνες), tantôt dans la criante vérité de la souffrance où se débattent des êtres de chair et de sang. Aussi ne faut-il jamais perdre de vue que ce penseur est un dramaturge, non un philosophe de profession. Il ne se charge pas d'exposer la doctrine de Xénophane ou d'Héraclite, d'Anaxagore ou de Protagoras. Il prend son bien chez eux, sans doute. Mais ses personnages eux-mêmes, aussitôt créés, lui échappent pour vivre de leur vie personnelle; leurs idées, vraies ou fausses, leurs raisonnements, valables ou fallacieux, se meuvent désormais, dans leur univers propre. Seulement les problèmes posés sont précisément ceux qui intéressent tous les hommes, l'auteur comme son public, et l'on sent frémir dans son œuvre tout ce qui peut lui donner valeur humaine, et au premier plan l'angoisse d'un être qui s'est le premier posé les questions qu'il soulève, qui a le premier éprouvé les souffrances qu'il veut dépeindre.

Jacqueline Duchemin.

A TRAVERS LES LIVRES

LITTÉRATURE FRANÇAISE

[ANONYME] : *Discours sur les passions de l'amour;* introduction de Louis Lafuma. Delmas, 115 p.

Dans son introduction, M. Lafuma combat vigoureusement l'attribution à Pascal du *Discours*; il estime beaucoup trop compliquées et, partant, fragiles les constructions des divers commentateurs, en particulier de M. Michaut, qui tiennent en faveur de cette attribution. Pour M. Lafuma, le *Discours* est l'œuvre d'un mondain qui, entre autres ouvrages, a utilisé l'édition des *Pensées* de 1670.

Guy ROBERT.

Georges COUTON : *La Vieillesse de Corneille*, 1658-1684, Librairie Maloine, Paris, 381 p.

Dans sa thèse de doctorat, M. Couton, maître de conférences à l'Université de Clermont-Ferrand, retrace la carrière de Corneille après la retraite qui a succédé à *Pertharite*. Mais il est tout naturellement amené dans sa première partie à apporter d'intéressantes précisions sur les années antérieures (chap. II et III). La deuxième partie est consacrée aux pièces qui vont d'*Œdipe* à *Sophonisbe* et aux relations entretenues vers cette époque par Corneille avec Fouquet, d'Aubignac, Molière (notamment à propos de l'*Ecole des femmes*) ; le chapitre IV retrace la fortune des pièces de Corneille et se propose de déterminer de quel crédit jouissait leur auteur auprès des libraires, des comédiens, des doctes et des gens du monde. Au cours de sa troisième partie, *L'apologie du gouvernement personnel d'Othon à Attila* (1664-1667), M. Couton étudie *Othon* et ses « combinaisons politico-matrimoniales », ses « luttes d'influence », ses « captations de crédit et de confiance », — *Agésilas*, assez déconcertant par ses allusions voilées à l'actualité politique et par sa galanterie (p. 128), — *Attila* empreint parfois d'une grandeur farouche; discussion serrée sur le sens de la fameuse épigramme de Boileau; historique précis de la querelle concernant la moralité du théâtre, vers 1664 : Corneille dont la réputation est désormais consacrée, s'y trouve généralement ménagé et y intervient parfois non sans vigueur, toujours avec autorité. — Quatrième partie : *la Retraite de 1668 à 1670*. — Cinquième partie : *le Dernier retour au théâtre*, 1670-1674 : « La section précédente du théâtre cornélien [1664-1667] était marquée par la place qu'elle laissait aux thèmes de la politique contemporaine, et plus exactement encore par sa docilité à l'impulsion gouvernementale. Des thèmes lyriques établissent des liens entre les trois dernières pièces [1670-1674]. *Tite et Bérénice*, qui associe les thèmes lyriques au souci de l'apologie royale, unit fort naturellement les deux groupes » (p. 221). — Les « nouveautés » qui ont marqué la tragédie cornélienne depuis *Œdipe* sont analysées au début de la septième partie; les pages 242 sq. offrent de ces caractères nouveaux un résumé clair et nuancé à rapprocher sur certains points de la *Dramaturgie classique* de M. Scherer. Et comme le « recours à l'histoire » s'opère à partir de 1658, plus fréquemment et plus nettement encore qu'aux époques antérieures, M. Couton étudie dans quelle mesure il traduit « un mouvement tournant pour revenir surprendre la réalité et l'actualité » (p. 268 sq.) ; l'histoire pour Corneille est surtout une « illustration de la politique »; il existe, sinon des « clefs », du moins des « emblèmes » dans la tragédie cornélienne : « l'histoire fournit des façades et des portiques ajourés comme des « fabriques » de peintres pour laisser des échappées sur des préoccupations à la fois éternelles et contemporaines » (p. 283). De là la possibilité de restituer une « politique », une « religion » et la « personnalité » de Corneille; son œuvre exprime « les réactions d'un timide qui sait ce qu'il vaut » et traduit « sa façon de prendre possession du monde par l'intelligence ». — Bibliographie méthodique : elle dresse en quelque sorte la carte de nos connaissances relatives à Corneille; comme celui de l'ouvrage entier, son intérêt dépasse même l'étude du dramaturge.

G. R.

MOLIÈRE : *Théâtre de l'année 1671, Psiché, les Fourberies de Scapin, la Comtesse d'Escarbagnas*, texte établi et présenté par René Bray. Les Belles-Lettres, 250 p., 1950.

Assez brèves, les notices de M. Bray sont cependant fort riches; celle qui concerne *Psiché* distingue très heureusement quelle marque imprime à la pièce chacun de ses auteurs, Molière, Corneille, Quinault; on y trouve les indications nécessaires sur le décor et les machines dont l'importance ne pouvaient cependant faire oublier « l'expression des sentiments, galants et tendres et l'harmonie du vers ». — *Les Fourberies* sont écrites, non plus pour la Cour, mais pour la ville : Molière tenait peut-être à retrouver directement le contact avec un public bourgeois. M. Bray rappelle les multiples sources de la pièce; mais, en dépit du caractère « composite » de son origine, elle « est d'une grande unité et constitue peut-être le type de la farce moliéresque » : une page suffit à M. Bray pour caractériser finement l'intrigue, les mœurs, la satire des institutions, le personnage de Scapin. — « Farce ballet », *la Comtesse d'Escarbagnas* entra d'abord dans *le Ballet des Ballets* présenté le 2 décembre 1671 : examinant quelle place cette courte pièce pouvait tenir dans l'ensemble du spectacle, M. Bray estime qu'il est à peu près impossible d'arriver à une conclusion certaine. En juillet 1672, *la Comtesse d'Escarbagnas* fut donnée en même temps que *Le mariage forcé* avec de nouveaux inermèdes publiés en appendice. D'intéressantes indications concernent le succès qu'obtint chacune de ces pièces avant et après la mort de Molière.

G. R.

Paul CROUZET : *Tout Racine ici, à Port-Royal*. H. Didier, édit., 63 p.

Accompagnées d'un texte vivant, 85 illustrations fort suggestives — gravures du temps ou images d'aujourd'hui — nous rendent sensible ce que M. Crouzet appelle « l'incorporation » de Racine à Port-Royal; autant que le temps de sa grandeur, celui de sa misère devait être évoqué, puisqu'à Port-Royal persécuté allèrent toute la sollicitude et le respect de Racine vieillissant.

G. R.

Daniel Mornet : *Rousseau, l'homme et l'œuvre*. Connaissance des Lettres. Boivin, 184 p. 225 fr.

A plusieurs reprises, M. Mornet exprime sa volonté de s'en tenir à des faits incontestables, en écartant les interprétations qui restent toujours un peu hasardeuses. Mais l'auteur franchit heureusement ces limites peut-être un peu étroites : en ce qui concerne par exemple le dualisme cœur et raison chez Rousseau, il reprend la judicieuse interprétation qu'il en a depuis longtemps donnée (pp. 43 et 113); il caractérise le paradoxe de la vie de Rousseau (p. 78), la leçon qu'on peut tirer de *la Nouvelle Héloïse* (p. 96). Sur le terrain des faits, M. Mornet résume ici les conclusions auxquelles l'ont conduit ses études sur le XVIIIe siècle et sur Rousseau : il précise par exemple dans quelle mesure *les Confessions* peuvent être tenues pour exactes, la signification et l'influence de *la Nouvelle Héloïse* avant 1789, le sens du *Contrat social*, qui fut peu lu, etc. Sachons gré à M. Mornet d'avoir mis à notre disposition, sous une forme succinte et commode, son exceptionnelle connaissance de Rousseau et de l'époque.

G. R.

Julien Teppe : *Chamfort, sa vie, son œuvre, sa pensée*, préface de Jean Rostand, Editions Pierre Clairac, 166 pages.

« M. Julien Teppe, écrit dans sa préface M. Jean Rostand, va dans sa belle générosité de biographe jusqu'à douter que l'âcreté et la misanthropie de Chamfort aient pu devoir quoi que ce soit à la rancœur et au dépit. Sur ce point, nous nous permettons de n'être pas tout à fait d'accord avec lui [...] » : sur ce point seulement, car dans l'ensemble, M. Jean Rostand voit bien, lui aussi, en Chamfort « le plus désolé des moralistes » qui cependant « préconise le rire — un rire noir, viril et tonique ». *Les horreurs que je vois me donnent à tout instant l'idée de me recommencer* : en lisant cette admirable maxime de Chamfort, citée par M. Teppe (p. 150) on se sent coupable de compter parmi ceux qui l'ont insuffisamment pratiqué. M. Teppe ne cache pas (pp. 80-81) que sa propre philosophie l'amène à saluer en Chamfort le héros qui s'accomplit dans le geste final du suicide. Il n'est donc pas surprenant que certaines affirmations puissent susciter des réserves (par exemple « aucune mesquinerie ni pusillanimité à relever dans son existence, alors qu'un Pascal même s'attardait avec sa sœur Jacqueline à des démêlés pas très jolis », p. 89). Mais on suit avec intérêt, avec émotion parfois, le destin de « ce réfractaire déchirant dont la sympathie humaine et le sens de la douleur égalèrent l'esprit au milieu de la plus grande détresse et d'un dégoût de la vie proprement mortel » (*ibid.*). Mais ce n'eût pas été desservir le dessein démonstratif de cette étude, ni la mémoire de Chamfort que de le situer plus précisément dans son époque, par exemple à propos de son théâtre et de ses œuvres poétiques (pp. 92 sq.), et que de satisfaire le désir, — mettons : la manie —, de certains lecteurs qui restent déçus devant des références insuffisantes et les imprécisions de la bibliographie.

G. R.

Beaumarchais : *Théâtre (Le Barbier de Séville, le Mariage de Figaro, la Mère coupable)* avec une introduction, des notices, des notes, les principales variantes et une bibliographie par Maurice Rat, Garnier, 469 pages, 290 francs.

L'introduction et plus encore les notes et variantes restent sommaires. Consacrées à chacune des trois pièces, les notices résument clairement les résultats de travaux antérieurs, dont on regrette l'absence dans la bibliographie.

G. R.

Vigny : *Poésies, Chatterton*, coll. « Le Flambeau ». Hachette, 284 pages, 225 francs.

Dans un appendice figurent les pièces retranchées par Vigny de son édition définitive des *Poèmes antiques et modernes* (1837) : on trouve parmi elles des pièces qui figurent rarement dans les éditions courantes. Introduction de Robert de Traz, s'efforçant de dégager, fût-ce au prix de simplifications peut-être nécessaires en effet pour de jeunes lecteurs, un aspect de l'évolution spirituelle de Vigny.

G. R.

Gustave Flaubert : *Lettres inédites à Raoul-Duval*, commentées par Georges Normandy, préface de Edgar Raoul-Duval, Editions Albin Michel, 314 p., 390 fr.

La préface (80 p.) évoque pieusement la mémoire et la carrière de Raoul-Duval, magistrat, homme politique, qui resta toujours le fidèle ami de Flaubert. Les lettres que lui adressa celui-ci sont entourées d'un commentaire parfois surabondant, qu'on souhaiterait cependant voir étayé de références plus précises. Entre autres motifs d'intérêt, ces lettres montrent en Flaubert l'ami délicat et obligeant qui intervient par exemple auprès de Raoul-Duval en faveur de Feydeau presque tombé dans la misère ou qui protège les débuts de Maupassant (pp. 144, 196); renseignements encore sur les difficultés financières de Flaubert, dont l'histoire assez souvent obscure, pose même parfois des problèmes qui paraissent au commentateur presque impossibles à résoudre (p. 151), — sur l'activité déployée par Flaubert pour défendre la mémoire de Bouilhet et faire jouer son *Aïssé*, et encore sur les sentiments politiques de Flaubert, surtout à la fin de sa vie. Les « annexes » groupent confusément des remarques ou des textes d'intérêt très inégal, et difficilement utilisables faute de l'index.

G. R.

A. France : *La Vie littéraire*, 5e série, collection le Zodiaque. Calmann-Lévy, 350 p.

Un bref avertissement de M. Jacques Suffel rappelle que les quatre séries de *la Vie littéraire*, publiées par A. France en 1888, 1890, 1891 et 1892, groupèrent environ 140 articles parus dans le *Temps* : restait une masse de plus de deux cents articles qu'A. France publia partiellement dans différents ouvrages », notamment dans *le Jardin d'Epicure*; mais d'autres encore « demeurèrent inemployés enfouis dans la collection du *Temps* ». Quels motifs inspirèrent le choix fait par l'auteur lui-même ? M. Suffel ne pose pas la question; en tout cas les trente-six articles (de 1887 à 1893) qu'il a réunis dans cette cinquième série de *la Vie littéraire* ne le cèdent pas en intérêt à ceux que France publia lui-même en volumes; on y trouve des témoignages sur l'esprit de certaines époques (par exemple admiration vouée à Taine, à la fin du Second Empire, par les jeunes gens qui réagissaient contre la philosophie officielle de l'Eclectisme, p. 302, — le mouvement antirationaliste aux environs de 1892, p. 204 sq.) — sur la « situation » de Baudelaire et de Taine — ou encore sur l'évolution des idées de France (par exemple au sujet de Zola, de la question juive); on y goûte enfin un art du bien dire, trop accompli peut-être : mais il faut bien y rester sensible, parce qu'il est l'expression authentique d'un style de la pensée elle-même.

G R.

R.-M. Albérès : *L'aventure intellectuelle du XXe siècle 1900-1950.* « La Nouvelle édition », 27, rue Joubert, Paris, 323 pages, 480 francs.

Ce n'est peut-être pas sans quelque coquetterie que l'auteur fait savoir de son ouvrage qu'il a été écrit à Chiloé, à Buenos-Aires, à Paris, à La Paz. Coquetterie, à vrai dire, assez légitime, puisque M. Albérès invoque constamment les littératures française, italienne, espagnole, anglaise et allemande (qui lui paraissent offrir une véritable « identité »), en s'excusant presque de laisser de côté Russie et Amérique, qui, dit-il, lui apporteraient de simples points de « comparaison ». La dextérité avec laquelle il passe d'une littérature nationale à l'autre, le pullulement d'images, de formules et de citations provoquent chez le lecteur quelque surprise et parfois un réflexe de défense : il craint d'être dupe d'une virtuosité qui paraît aimer à se présenter comme telle. Mais il est, par là-même, invité à une réflexion féconde. Dans la mesure où le lui permettra sa connaissance des littératures étrangères, il acceptera sans doute le plus souvent de suivre M. Albérès par les chemins que celui-ci découvre comme ceux de l'aventure tentée par ces nouveaux enfants du siècle. Ils ont d'emblée, vers 1900, secoué le joug de la « Raison universelle » (p. 46, M. Albérès est bien obligé d'admettre en passant que la réaction anti-intellectualiste est sensiblement antérieure) ; ils ont découvert que l'intelligence n'est pas toute l'âme; leur turbulence un peu fébrile les a jetés dans des voies à coup sûr très diverses puisque certains d'entre eux se sont efforcés de trouver la quiétude jusque dans le traditionnalisme; toutes ces voies en fait s'écartaient des grandes routes de la raison. La première guerre mondiale ne modifia pas sensiblement l'orientation des esprits; mais la recherche poursuivie dans la joie jusqu'en 1914, fit place peu après à une course plus anxieuse vers toutes les formes de liberté. Vers 1932-33, devant la montée des périls, l'angoisse est née; elle est devenue rapidement obsédante; mais elle nourrit également les acceptations lucides et stimule même un héroïsme dépourvu d'illusions. La valeur du livre réside dans la richesse des aperçus et des formules heureuses, par exemple, entre bien d'autres, p. 281 le développement sur le christianisme trouvant au XXe siècle « sa véritable époque romantique »; p. 59 : avec les *Faux monnayeurs,* Gide introduit la « désinvolture dans le « genre » du roman, glacé depuis le triomphe du réalisme sous une couche de psychologie et de peinture sociale ». Maître-ouvrier, le temps apportera nécessairement des retouches nombreuses au tableau proposé par M. Albérès (le nom d'Emmanuel Mounier, comme celui d'Alain, ne figurent pas dans l'index). Mais outre qu'il offre bien des hypothèses qui se révèleront fécondes, il restera comme une précieuse représentation de l'image, somme toute, fort romantique que notre époque se fit d'elle-même.

G. R.

Claude-Edmonde Magny : *Histoire du roman français depuis 1918,* t. I. Edit. du Seuil, 350 pages.

Ce premier tome s'attache à l'époque qui va de 1918 à 1930 environ. Les romanciers plus particulièrement étudiés sont Rivière, Schlumberger, Radiguet, Giraudoux, Proust qui se voit consacrer des pages souvent pénétrantes, Gide, Valéry (l'auteur reconnaît néanmoins que *Monsieur Teste* n'est pas un roman) et Roger Martin du Gard. L'absence de Colette est assez surprenante, bien que trop explicable peut-être par les idées générales qui ont guidé Mme Claude-Edmonde Magny : l'admirable *Naissance du jour* est peut-être plus une autobiographie qu'un roman, mais *Chéri* est bien un roman postérieur à 1918. Par ailleurs la plus grande partie de l'œuvre de Proust était écrite avant cette date. L'époque qui va de 1918 à 1930 environ est, aux yeux de l'auteur, caractérisée par une déviation, un affaiblissement du roman en tant que tel : d'abord les romanciers manquent le plus souvent de cet élan, de cette générosité foncière qui les fait participer à la durée (la notion de *durée* tient une place importante dans cette *Histoire*) et créer des êtres de chair; ils tendent à désincarner, à abstraire les personnages : « l'univers de Proust » lui-même est « souvent caractérisé non seulement par un certain manque de cohérence, mais encore par une absence de relief romanesque » (p. 189, des réserves seraient nécessaires sur ce point). Mais le roman à l'époque qui nous occupe est, plus encore, caractérisé par l'adoption d'une certaine attitude de passivité à l'égard du monde, particulièrement nette chez Rivière, chez Mauriac, chez Martin du Gard, en dépit des différences qui par ailleurs les séparent; le roman demande au contraire un engagement sinon direct, du moins très profond de son auteur. — Beaucoup d'observations de détail ouvrent de larges perspectives : par exemple une *histoire* du roman depuis 1918 est-elle maintenant possible ? Qu'est-ce qu'une génération littéraire ? Intéressant jugement concernant le Surréalisme : sa sévérité est corrigée par le fait que l'auteur fait une place très large à son influence.

G. R.

LITTÉRATURES ANCIENNES

Cicéron : *Correspondance,* tome IV, texte établi et traduit par L.-A. Constans et Jean Bayet. *Collection des Universités de France.* Paris, Les Belles-Lettres, 1950. 1 vol. de 260 pages de texte doubles.

Avec ce volume reprend la publication de la correspondance de Cicéron, interrompue depuis la mort prématurée du regretté L.-A. Constans. Il comprend les lettres écrites pendant le proconsulat de 51-50, période de la vie de l'orateur qui était particulièrement familière à l'éditeur depuis sa thèse secondaire, *Un correspondant de Cicéron, Ap. Claudius Pulcher.* Aussi faut-il se féliciter que les lettres des cinq derniers mois de 51 soient encore éditées et traduites par lui. Il ne faut pas moins se féliciter que la continuation de l'œuvre ait été confiée à M. Jean Bayet, à qui l'on doit la plus grosse part de ce tome IV. La traduction du premier se distingue par l'élégance et la simplicité, celle du second par une vie et une verve bien séduisantes aussi. Toutes deux sont, avec des qualités différentes, dignes du modèle. On admirera que M. Bayet, déjà responsable du Tite-Live ait assumé la tâche écrasante d'un travail qui demande autant à l'historien qu'au philologue et au philologue qu'à l'humaniste. Et l'on formera les vœux les plus ardents pour que paraisse bientôt la suite de cette édition capitale qui, depuis celle de Tyrrell et de Purser, représente le plus gros effort consacré à la Correspondance.

Pierre Boyancé.

C. Prévot. D. Paganelli : *Textes anciens traduits en français. Lectures suivies et dirigées pour la section moderne des Classes de 6e, 5e, 4e, 3e des Lycées et Collèges et pour les Cours complémentaires.* Paris, Delagrave, 1950, 1 vol. in-8, 235 p., illustrations dans le texte.

Que donne pratiquement, dans la section moderne de nos Lycées et Collèges, l'enseignement des humanités classiques, à la faveur des « lectures suivies et dirigées », prévues par les programmes récents ? Telle est la question que ne peut manquer de se poser le lecteur non spécialiste de ce petit livre. Le choix des textes est heureusement fait : ainsi l'élève de Cinquième aura des pages d'Hérodote sur l'Egypte, connaîtra quelques-uns des principaux héros légendaires de Rome, Romulus, Horatius Coclès, Cincinnatus, etc., lira d'Ovide quelques récits mythologiques. Les extraits sont empruntés pour le plus grand nombre à la Collection Guillaume Budé, moins souvent sont traduits par les auteurs du recueil. Le passé de notre Occident classique ne sera pas tout à fait lettre morte pour les enfants qui auront pratiqué ces pages. Deux ou trois interrogations suivent les morceaux choisis pour les inviter à réfléchir. On conseille le recours aux œuvres d'art (mais pourquoi, justes dieux ! quelque part à un tableau de Rochegrosse ?). Tout cela est louable. Mais Homère et Virgile, dépouillés du prestige de la langue, le sont, même dans les meilleures traductions, d'une bonne part de leur autorité. Puis quel temps pourra être consacré à ces lectures ? Formuler ces questions, exprimer ces inquiétudes, ce n'est à aucun degré vouloir faire supprimer ces « lectures » : c'est en mesurer la portée, prier qu'on ne les fasse pas contribuer à quelque trompeuse illusion. Sous cette réserve, on ne peut qu'encourager tout ce qui répand, là où sinon elle serait ignorée, quelque rayon de l'Antiquité.

P. B.

Jean Zafiropulo : *L'Ecole éléate.* Paris, Les Belles-Lettres, 1950, 303 p.

Le nouveau volume paru dans la Collection d'Etudes anciennes est une étude sur Parménide, Zénon et Mélissos, accompagnant les fragments de ces philosophes (texte et traduction). On sait combien ces fragments sont rares, mutilés, difficiles à interpréter. Dans ce domaine délicat, le livre de M. Zafiropulo (qui d'ailleurs s'adresse plutôt à des philosophes) présente des interprétations qui sont parfois personnelles et intéressantes, mais demeurent malheureusement dans la plupart des cas, bien contestables.

Jacqueline de Romilly.

Hérodote. *Histoires; Livre VII.* Paris, Les Belles-Lettres, 1951.

Nous tenons à signaler que le livre VII d'Hérodote vient de paraître dans la Collection des Universités de France. Il est inutile d'insister une fois de plus sur la qualité de l'ouvrage de M. Ph.-E. Legrand. Le livre VII (« Xerxès contre la Grèce; l'invasion ») en est une pièce importante. M. Legrand l'a divisé en quatre parties (1. La guerre décidée. — 2. Du côté de Xerxès. Préparatifs militaires; la marche jusqu'à Thermé. — 3. Du côté des Grecs. Dans l'attente de l'agression. — 4. Les premiers chocs : les Thermophyles, l'Artémision); et chaque partie est pourvue d'une notice particulière des plus précieuses.

J. de R.

A TRAVERS LES REVUES

BALZAC

A. *Inédits.*

« Dialogue avec d'Holbach », présentation de Bernard Guyon, *Mercure de France,* 1er nov. 1950, commentaire rédigé par Balzac sûrement après 1819, peut-être peu après sur *le Bon sens* d'Holbach que Balzac attribuait au curé Meslier; tout en acceptant, semble-t-il, la plupart des conclusions athées de d'Holbach, Balzac discute sa méthode.

« Vautrin », acte 5, version primitive inédite, présentation de Jean Richer. *Mercure de France,* nov. 1950.

B. *Etudes.*

Alain : « A travers Balzac », *Mercure de France,* nov. 1950, « L'argent », « L'ambition », « L'amour et le mariage », « Dieu ».

Aimé Dupuy : « Balzac colonial », *R.H.L.,* juillet-sept. 1950.

Etiemble ; « Balzac critique », *Temps modernes,* nov. 1950, Balzac admirant *la Chartreuse de Parme* pour des raisons qui ne sont plus les nôtres et ne pouvaient guère agréer à Stendhal lui-même. Jugement sévère et juste de Balzac sur *Hernani* en mars et avril 1830.

Roger Goulard : « Balzac et les Mémoires de Sanson », *Mercure de France,* nov. 1950, détermination grâce à une lettre inédite d'un ami de Balzac de la part qui revient à celui-ci dans *les Mémoires de Sanson.*

Bernard Guyon : « La fin de Balzac », *Mercure de France* nov. 1950, état d'esprit de Balzac durant ses dernières années surtout d'après le t. IV des *Lettres à l'Etrangère :* Balzac moralement épuisé par la passion qu'il a vouée à Mme Hanska.

Moïse Le Yaouanc : « Une scène balzacienne : la visite de Raphaël au naturaliste Lavrille », *R.H.L.,* juillet-sept. 1950.

Dr F. Lotte : « Chronologie de *la Comédie humaine,* bonnes feuilles concernant les années 1823 et 1829 d'une *Chronologie de la Comédie humaine* que va prochainement publier le Dr Lotte en même temps qu'un *Index des personnages,* rectifiant et complétant sur bien des points le vieux répertoire de Cerfberr et Christophe.

Jean Richer : Autour de la pièce « Vautrin », *Mercure de France,* nov. 1950, *Vautrin* et la censure théâtrale d'après les rapports des censeurs conservés aux Archives Nationales et l'ouvrage d'Hallays-Dalbot, *Histoire de la censure théâtrale en France.*

S. de Sacy : « Balzac et Geoffroy Saint-Hilaire, problèmes de classification », *Mercure de France,* nov. et déc. 1950 : attitude de Balzac devant l'opposition Cuvier-Geoffroy Saint-Hilaire, à propos d'un conte peu connu de Balzac *Guide-âne à l'usage des animaux qui veulent parvenir aux honneurs* (26 p., 1840) publié dans un recueil collectif *Scènes de la vie privée et publique des animaux.*

CLARETIE (Jules)

J. CLARETIE : « Vingt-huit ans à la Comédie-Française, Journal », *Revue des Deux-Mondes*, 1er juillet, 1er décembre 1950.

DESCARTES

Léon PETIT : « Epicure chez Descartes », *XVIIe siècle*, 1950, n° 5-6, « Ainsi, dans son mode de vie et en mainte page de son œuvre avons-nous rencontré Epicure chez Descartes; mais un Epicure au vrai visage, et non sa caricature telle que durant des siècles elle a malheureusement prévalu ».

DU BOS (abbé)

G. BONNO : « Une amitié franco-anglaise du XVIIe siècle: John Locke et l'abbé Du Bos », *Revue de Littérature comparée*, oct-déc. 1950.

A. FRANCE

André MAUROIS : « En relisant A. France », *Hommes et mondes*, sept. 1950, pp. 44-50, analyse de quelques caractères de la « musique » d'A. France.

HUGO

V. HUGO : « L'Intervention », comédie inédite présentée par H. Guillemin, *Revue des Deux-Mondes*, 15 nov. et 1er déc. 1950 (un acte composé du 7 au 14 mai 1866 que M. Guillemin replace dans l'ensemble de ce que l'auteur a écrit pour le théâtre de 1854 à 1869).

V. HUGO : « Des vers », présentation de H. Guillemin, *Mercure de France*, 1er décembre 1950.

J.-B. BARRÈRE : « Hauteville-House » de Victor Hugo, *R.H.L.*, juillet-sept. 1950.

A. VIATTE : « Le Mysticisme de Victor Hugo, d'après *Océan* », *Cahiers du Sud*, n° 301, comment les textes réunis sous le titre *Océan* précisent ou complètent l'attitude de Hugo à l'égard du mystère, du destin, de la métempsychose, de la migration stellaire et son identification du mal avec la matière « épaississement et alourdissement de l'être. »

LAPRADE, LECONTE DE LISLE

Jean BONNEROT : « Lettres inédites de Laprade et de Leconte de Lisle » : I, Un manifeste spiritualiste sous le Second Empire [à propos des *Symphonies* et des *Idylles Héroïques* de V. de Laprade]; II, La pauvreté de Leconte de Lisle (1851-52), *R.H.L.*, juillet-sept. 1950.

MAUPASSANT

Jean VARLOOT : « Maupassant vivant », *la Pensée*, n° 33, nov.-déc. 1950 (interprétation de l'attitude de Maupassant vis-à-vis de la société bourgeoise).

NERVAL

P.-G. CASTEX : « Une source de *la Fée aux miettes* », *Revue des Sciences humaines*, juillet-sept. 1950.

PASCAL

L. LAFUMA : « Le Puzzle des *Pensées* », *Revue des Sciences humaines*, juillet-sept. 1950.

L. LAFUMA : « Notes pascaliennes », *XVIIe siècle*, 1950, nos 7-8. (A propos du *Discours sur les Pensées* de Filleau de la Chaise, témoignage assez suspect. Un mouvement de mauvaise humeur de Pascal à l'égard de sa sœur Gilberte vers 1661. Un fragment rédigé en vue de l'*Abrégé de la vie de J.-C.* Le grand dessein de Pascal : importance pour l'expliquer de la Pensée : « Ordre. Les hommes ont mépris pour la religion. [...] vénérable parce qu'elle a bien connu l'homme. Aimable parce qu'elle promet le vrai bien. »)

PIXÉRÉCOURT

Note de la *Revue d'histoire du théâtre* 1950, III, sur la riche documentation possédée par le musée de Nancy au sujet de Pixérécourt.

PROUST

Marcel PROUST : « Lettres à Maurice Barrès » (inédits présentés par Elisabeth de Gramont), *Ecrits de Paris*, janv. 1951.

RONSARD

Isidore SILVER : « Ronsard Studies (1936-1950) », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* (t. XII, 1950) intéressante bibliographie critique des travaux publiés sur Ronsard de 1936 à 1950; le même tome contient des études sur Ponthus de Tyard, Sponde, L. Labé, etc.).

ROTROU

Plusieurs articles le concernant dans *Revue d'histoire du théâtre*, 1950, III, notamment « Pour une chronologie de Rotrou » (documents rassemblés par J. Lelièvre), « Rotrou et Molière », par P. Mélèse, « Décorations pour les pièces de Rotrou. »

R. LEBÈGUE : « Rotrou, dramaturge baroque »; R. GARAPON : « Rotrou et Corneille »; J. SCHERER : « Une scène inédite de Saint-Genest », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, oct-déc. 1950.

SAND (G.)

« Une correspondance inédite de G. Sand (avec Hetzel) », *R.D.M.*, nov. 1950 (publication malheureusement fort partielle dont la présentation laisse un peu à désirer faute de précisions).

SCÈVE (Maurice)

Sur diverses amitiés de Maurice Scève par V.-L. Saulnier, *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, t. XII, 1950.

SAINT-AMANT

Marthe-S. WENCELIUS : « Saint-Amant », *XVIIe siècle*, 1950, nos 5-6, pp. 148-163; mise au point intéressante : « Cette œuvre hétéroclite et riche malgré ses défauts, réserve en somme bien des charmes et apportera beaucoup à l'histoire littéraire. A l'étudier et à la connaître on gagnera surtout peut-être de dépasser les vieux cadres littéraires. Elle est comme une fenêtre ouverte sur une réalité plus complexe. »

STENDHAL

Le Divan, oct.-déc. 1950 : Claude Pichois : « Stendhal, Bonstetten et Sainte-Beuve ». — P. JOSSERAND : « Encore H. B. », compte rendu par H. Martineau de la thèse (dactylographiée) de Lester James Pronger, *Théories littéraires de Stendhal.*

Cl. LIPRANDI : « Sur un épisode du *Rouge et Noir*. Un roi à Bray-le-Haut », *Revue des Sciences humaines*, juillet-sept. 1950, diverses sources de cet épisode, en particulier *le Moniteur* du 1er mai 1830 (Cf. article du *Divan*, juillet 1950).

VOLNEY

Analyse de la thèse de Jean GAULMIER, « L'Idéologue. Volney (1757-1820) d'après des documents inédits, contribution à l'Histoire de l'Orientalisme en France » dans *Annales de l'Université de Paris*, oct-déc. 1950.

ZOLA

Analyse de la thèse de Guy ROBERT, « *La Terre*, d'Emile Zola : étude historique et critique » dans *Annales de l'Université de Paris*, oct-déc. 1950.

DIVERS

Antoine Adam : « Note sur le Burlesque », *XVII° siècle*, 1949, n° 4, considérations très précises sur les dates auxquelles se manifeste le mouvement burlesque et sur sa nature exacte.

R.-F. Byrnes : « Marpon et Flammarion. Contribution à l'histoire de l'édition », *Revue des Sciences humaines*, juillet-sept. 1950 (indications sur certains grands succès de librairie de 1874 à 1890, notamment de *la France juive* de Drumont).

L. Goldmann : « Matérialisme dialectique et histoire de la littérature », *Revue de Métaphysique et de Morale*, 1950 (pp. 283-301) (article très suggestif : « L'analyse sociologique » n'est « qu'un premier pas » : « l'essentiel est de retrouver le chemin par lequel la réalité historique et sociale s'est exprimée à travers la sensibilité individuelle du créateur... Si une œuvre littéraire peut être réactionnaire sans pour cela perdre sa valeur esthétique et même humaine, le génie, par contre, est toujours progressiste. »

Jean Orcibal : « Pour un inventaire des sources manuscrites de l'histoire du xvii° siècle », *XVII° siècle*, 1949, n° 4, fort précis et intéressant.

G. R.

L'EXPOSITION BALZAC A LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

Plusieurs expositions, notamment celles de Tours et de Vendôme, fort bien organisées, avaient déjà marqué l'année Balzac; elles étaient surtout consacrées aux relations qu'entretint le romancier avec diverses villes ou provinces françaises. A l'exposition de la Bibliothèque Nationale, ouverte le 14 novembre et clôturée le 3 février, a été assigné un double but : offrir, grâce à la réunion de manuscrits, de lettres, d'estampes et d'objets d'art, une représentation concrète de la vie et de l'œuvre de Balzac, restituer certains aspects du Paris qu'il connut et peignit. La tâche a été menée à bien sous le patronage du Comité national du centenaire d'Honoré de Balzac et sous la direction de M. Julien Cain, administrateur général, par MM. Jean Adhémar, conservateur-adjoint, Jacques Lethève, bibliothécaire au département des estampes, et Roger Pierrot, bibliothécaire au département des imprimés, à qui M. Marcel Bou-



Fig. 1. — Thé artistique, assaisonné de grands hommes, chez Mme de Girardin; on reconnait F. Soulié, A. Dumas, H. de Balzac et V. Hugo.
(Bois d'après Grandville, dans *Jérôme Paturot* de Louis Reybaud, 1846; collection particulière.)

teron, membre de l'Institut, apporta le concours de sa haute compétence.

Plus de six cents numéros figuraient au catalogue. Pour faire revivre le Paris de **la Comédie Humaine,** on fit appel aux chefs-d'œuvre de Daumier et de Gavarni ; d'autres gravures, inférieures du point de vue artistique, furent retenues également, pour leur valeur documentaire (car d'humbles témoignages éclairent parfois la genèse et confirment l'exactitude d'un roman balzacien) : par exemple les prospectus de la parfumerie Pivert au sujet de **César Birotteau.** Très divers, l'ensemble réunissait de nombreuses pièces, dont beaucoup appartiennent à des collections particulières ; le pittoresque s'ajoutait à l'intérêt documentaire : cannes, cafetières, factures des fournisseurs de café ne pouvaient manquer à une exposition Balzac ; on remarquait notamment la canne aux turquoises, qui a inspiré l'ouvrage de Mme de Girardin et la canne aux singes. Parmi les portraits de Balzac se trouvaient ceux de Boulanger, de Gérard Seguin, le buste de David d'Angers; de Mme Hanska figurait la miniature de Daffinger exécutée à Vienne devant Balzac en 1835. Certains documents moins connus retenaient particulièrement l'attention, comme le thé artistique chez Mme de Girardin (fig. 1) ou les portraits symétriques de Balzac et Mme Hanska encadrés dans des silhouettes de vases (fig. 2), sans compter une riche collection de pièces concernant le père de Balzac et notamment son activité sous la Révolution. Nombreuses lettres, aussi, du romancier au docteur Nacquart, à Souverain, à Sophie Gay, etc...; l'une d'entre elles, adressée à la duchesse de Castries, est inédite. Il est pratiquement difficile, on le sait, de réunir en une exposition de nombreux manuscrits de Balzac, puisqu'on se heurte parfois aux statuts des fondations. On trouvait cependant à la Bibliothèque Nationale deux jeux d'épreuves du **Lys dans la Vallée,** le manuscrit de **L'interdiction,** le manuscrit et les épreuves d'**Une ténébreuse affaire** et des **Employés.** En outre, presque toutes les éditions originales étaient présentées, ainsi que des périodiques ou recueils collectifs, auxquels collabora Balzac et en particulier l'exemplaire unique du **Feuilleton des journaux politiques** qu'il rédigeait presque seul en 1830.

G. R.



Fig. 2. — Bilboquet et Atala, portraits anonymes à l'aquarelle de Balzac et de Mme Hanska vers 1845 (coll. particulière). Ces deux portraits figurent en médaillon sur le dessin de deux vases qu'entourent des caractères chinois de fantaisie. Les surnoms de Bilboquet et l'Atala avaient été empruntés à une comédie parade de l'époque, *Les Saltimbanques* de Dumersan et Varin (1838).

DEUXIÈME PARTIE

DOCUMENTATION PÉDAGOGIQUE

EXPLICATION DE TEXTE

SPLEEN

Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle
Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis
Et que de l'horizon embrassant tout le cercle
Il nous verse un jour noir plus triste que les nuits;

Quand la terre est changée en un cachot humide,
Où l'espérance, comme une chauve-souris,
S'en va battant les murs de son aile timide
Et se cognant la tête à des plafonds pourris;

Quand la pluie, étalant ses immenses traînées,
D'une vaste prison imite les barreaux
Et qu'un peuple muet d'infâmes araignées
Vient tendre ses filets au fond de nos cerveaux,

Des cloches tout à coup sautent avec furie
Et lancent vers le ciel un affreux hurlement,
Ainsi que des esprits errants et sans patrie
Qui se mettent à geindre opiniâtrement.

Et de longs corbillards, sans tambours ni musique,
Défilent lentement dans mon âme; l'espoir,
Vaincu, pleure, et l'angoisse atroce, despotique,
Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir.

BAUDELAIRE, *les Fleurs du Mal.*
(Ed. Crépet-Blin, librairie José Corti, 1940, n° LXXVIII.)

INTRODUCTION

a) Après l'échec de divers moyens d'**évasion,** après avoir, initialement, posé les **fins** de sa recherche (**Albatros, Elévation, Correspondances**), le poète passe par une phase nécessaire d'accablement : ennui ou **spleen**. Il a groupé plusieurs pièces sous ce même titre. D'autres sont analogues par leur contenu. Cette phase dépressive amorçait sans doute (dans la 2e édition) la considération du réel : les **Tableaux Parisiens.**

b) Il est amusant que les Anglais aient emprunté le terme **ennui** aux Français qui leur ont pris le mot **spleen** (1). Les Anglais avaient donc conscience que **spleen** et **ennui** ne se recouvraient pas : le premier paraît individuel, à la fois psychologique, physiologique, climatérique; le second naît d'une réaction de l'individu à la société. Mais, pour Baudelaire, les deux mots se recouvrent exactement, avec quelque chose de plus **physique** dans le **spleen** (et sans doute, l'avantage d'une sorte d'étrangeté) : « on a pu opposer le spleen à l'ennui comme le positif au négatif [...] Il ne faudrait pas oublier que les deux mots sont pris souvent l'un pour l'autre et désignent tout au plus l'envers et l'endroit d'un même état. » (Crépet-Blin, p. 257.)

c) Nous aurons à nous interroger ici sur la qualité même du spleen baudelairien, sur ses conséquences ou sa portée métaphysique et, surtout, sur son expression artistique, c'est-à-dire sur la qualité des images que le poète met en œuvre.

(1) Cf. Fraser Mackensie, **Les relations de la France et de l'Angleterre, d'après le vocabulaire.** Le mot **ennui** apparaîtrait en 1758 dans un écrit de Lord Chesterfield. Signalons le roman de Maria Edgeworth : **Ennui** et la définition que donne Byron de Londres : **This Paradise of Pleasure and Ennui** (**Don Juan,** XIV, 17) ou dans **Don Juan** encore : « **l'ennui,** quoique sans nom dans notre idiome, est une plante d'origine anglaise. Au lieu du mot, nous avons la chose, et nous laissons aux Français le soin de désigner ce redoutable bâillement qu'il n'appartient pas au sommeil de détruire. » (Trad. Paulin. Paris, 1827.)

COMMENTAIRE

V. 1. **ciel bas et lourd.** référence anglaise, climatérique du spleen : brouillard et vent déterminé. Les monosyllabes, en raison de leur sens propre, donnent de la lourdeur au vers. Le mot **ciel** implique un regard jeté en haut. Le **spleen,** c'est une **Elévation** manquée...

V. 1. **comme un couvercle :** image expressive, en quelque sorte grossière; l'idée d'une clôture étouffante. Reprise en CXLIV, **Le couvercle :** « Le Ciel ! couvercle noir de la grande marmite / où bout l'imperceptible et vaste humanité. » Cette image **peut** provenir de Lamennais, **Paroles d'un Croyant** (XIII, 1) : « Un ciel sans astres pesait sur la terre comme un couvercle de marbre noir sur un tombeau. »

V. 2. **ennuis :** valeur concrète du pluriel. Tout se passe comme si l'anglicisme **spleen** était réservé aux titres et à la prose, l'équivalent **ennui** à la poésie (cf. **Au lecteur, Bénédiction, le Possédé,** etc.).

V. 3. **tout le cercle :** de l'image **couvercle,** Baudelaire ne retient que l'idée de clôture, d'encerclement que nous retrouvons au v. 5 (**cachot**) et au v. 12

(**filets,** d'après Crépin-Blin). Une poésie de la **limite** éprouvée douloureusement.

V. 4. **il nous verse un jour noir :** suggestions du rythme (rencontre de deux accents); lenteur, répétion ? N. B. : l'image du **couvercle** est abandonnée; reste, semble-t-il, celle, connexe, de la marmite...

V. 5. **Quand** : N. B. l'anaphore triple. Cette poésie, si « moderne », enchâssée dans une rhétorique traditionnelle.

V. 5. **cachot :** métamorphose de l'image de la marmite.. La suggestion de l'étouffement, du sentiment d'horrible claustration est obtenue par l'évocation de la **chauve-souris,** qui va **se cognant** aux murs : douloureux et vain effort d'évasion, d'**élévation.** Quelque chose de répugnant dans la **chauve-souris** (corroboré par l'expression : **plafonds pourris**). Il se peut que Baudelaire ait emprunté l'image de la chauve-souris à Théophile Gautier :

> Une **chauve-souris,** qui d'un donjon s'envole,
> Porte écrit dans son aile ouverte en banderole
> **Mélancolie.** (**Mélancholia.**)

Quoiqu'il en soit, ce qui n'est que symbolique chez Gautier est ici véritable **symbolisme.** La valeur claustrale (**cachots, murs, plafonds**) est directement expérimentée, grâce à l'activité (quoique **timide**) de la chauve-souris.

V. 9-10. Toujours la suggestion de la « clôture », de façon banale au v. 10, de façon plus expressive au v. 9 (la lenteur de **étalant,** de **traînées;** la valeur augmentative de **immenses;** le rythme, très lent, si on coupe après **la pluie**).

V. 11-12. les **filets** paraissent exprimer moins la clôture (Crépet-Blin) que le piège, moins les limites **objectives** de la condition humaine, que les dangers intérieurs, **subjectifs.** Quel est ce **peuple muet ?** Quelles sont ces **infâmes araignées ?** Une fois qu'on aura souligné leur valeur essentielle (la répugnance : cf. **chauve-souris,** etc.), on peut y voir l'expression des « mauvais instincts ». Notons surtout le mot **infâmes.** L'homme, enfermé seul avec lui-même, a mauvaise conscience. Sa propre nature (à laquelle tant de murs et de couvercles le limitent) lui répugne.

V. 13. **Des cloches :** brusque modification (qui doit être sensible à la lecture). Jusqu'ici, aucune indication de sonorité (au contraire, au v. 11 : **muet**). Ici, en tête du vers, et dans l'ensemble des vers 13 et 14, une explosion brutale, justifiée sans doute par toutes les « clôtures » des quatrains antérieurs. Ces cloches qui **sautent** ne fileraient-elles pas, à leur manière, l'image du **couvercle de marmite** du v. 11 — tout en préparant l'entrée des **corbillards** (v. 17) ?

V. 14. **vers le ciel :** rappel indispensable de l'orientation générale de l'esprit : **Elévation...**

V. 15-16 : comparaison « au carré », puisque le premier terme était déjà une image (cette poésie apparaît comme une suite d'images « à transformations »). Qu'apporte le deuxième terme ? une nuance de fantastique et, par le mot **esprits,** la préparation des **corbillards** (v. 17). Un **fondu** cinématographique. Référence peut-être religieuse du mot **patrie,** en tout cas l'idée qu'il n'y a pas d'**implantation** possible pour l'esprit dans la seule « nature ».

V. 17. **Et :** Valeur chronologique du **et** (fréquente p. ex. chez Flaubert) : moins une conclusion qu'un enchaînement chronologique. Nous comprenons ici la valeur **dialectique** (ou dramatique) du poème dont le titre pourrait être : **la défaite de l'Espoir...**

V. 17. **longs :** valeur, semble-t-il, purement psychologique ou même temporelle (?).

V. 17. **corbillards :** cf. LXXXII « les corbillards de mes rêves ». La conclusion logique du poème serait le suicide. En fait, l'enchaînement des images suggère simplement la mort et, plus précisément, le renoncement à l'espoir, aux aspirations idéales, etc.

V. 17. **tambours :** précision bizarre. Ce « deuil » n'a pas l'éclat, la pompe funèbre, mais distrayante d'un « grand » enterrement. Ce qui compte sans doute, c'est ici le silence.

V. 18-19. **L'Espoir, / vaincu, pleure... :** effet de rythme. Nous avons dépassé le plan du **spleen** proprement dit. Nous foulons le seuil de la mort : l'angoisse. N. B. le goût de Baudelaire pour ces abstractions personnifiées.

V. 20 : magnifique image. **Drapeau** rappelle qu'il y a eu lutte, combat. **Noir** reprend heureusement l'indication du premier quatrain : **un jour plus noir.** Le poème est clos sur lui-même (du silence au silence, du noir au noir...). Ce **drapeau noir** ne comporte pas de référence anarchique. J'y verrais volontiers une sorte de parodie funèbre et involontaire de **La liberté sur les barricades** (Delacroix). En tout cas il est mis en valeur, isolé après le **e** muet de **plante. Incliné,** dont l'interprétation littérale est difficile, suggère l'abandon, la démission, le relâchement d'un corps vaincu.

CONCLUSION

A. — Presque tous les **Spleen** ont la même nuance météorologique que celui-ci (LXXV : **Pluviôse irrité...;** LXXVI : **sous les lourds flocons** (légère variante); LXXVI : **je suis comme le roi d'un pays pluvieux**). Le **spleen** baudelairien apparaît comme **physique** dans ses causes, son expression imagée et son processus (cf. Ch. Desgranges : « Les analyses de Baudelaire sont aussi physiologiques que psychologiques. On y trouve, avec la tristesse d'un blasé, les dégoûts d'un alcoolique et d'un opiomane »). Mais le spleen n'est pas décrit ici comme un état, mais comme un drame. Par là, il se dépasse lui-même (il y a opposition entre notre pièce LXXVIII et « L'Ennui, fruit de la morne incuriosité » de la pièce LXXVI). L'analyse du spleen est ici dialectique : le goût de **l'idéal,** le besoin d'**élévation,** la soif de certitude font que l'homme se heurte aux limites objectives et subjectives de sa « nature ».

B. — Par là, le spleen prend une valeur métaphysique : « c'est l'étouffement d'un homme à l'étroit dans les limites de sa condition » (Crépet-Blin, p. 257). Le spleen sanctionne nos aspirations supérieures. Le besoin d'élévation produit le spleen, qui, après un effort d'évasion, aboutit à l'angoisse. Mais Baudelaire ne renonce à rien. S'il conseille « couche-toi sans pudeur [...] dors ton sommeil de brute [...] Avalanche, veux-tu bien m'emporter. » (LXXX, **Le goût du néant**), en fait, la condition de l'homme lui paraît comporter cette contradiction entre sa nature et ses aspirations; sans doute à titre de

« châtiment », comme le suggère, au v. 11, la correction d'**horribles** en **infâmes.**

C. — Mais le texte nous intéresse avant tout par son art : art de la composition dramatique et close; art des **images,** qui font appel à la vue (**noir, corbillard,** etc.), à l'odorat (**pourris**), au toucher (**chauve-souris, araignée, cerveau**), à l'ouïe (**gémissant, muet, cloches, hurlement, geindre**) et même sans doute au sens cénesthésique (**lourd, pèse**). Baudelaire affectionne les images horribles, dégoûtantes. Surtout, ces images vivent par elles-mêmes : sous l'articulation rhétorique, on constate un enchaînement imagé, analogue à celui du rêve (de **cloches** à **corbillards;** de **vaincu** à **drapeau,** etc.). Images qui ont une signification et dont la succession suggère l'enchaînement des **Fleurs du Mal,** de l'**Albatros** ou de l'**Élévation** au **Voyage** (CXXVI).

D. — Dans cet effondrement des valeurs, une seule demeure fixe : l'art dont l'étude des variantes rappelle tout le prix qu'y attachait Baudelaire. Toutes vont dans le même sens de la suggestion mieux assurée : au v. 17, les **anciens** corbillards deviennent **grands,** puis **longs;** une comparaison superflue (**pleurant comme un vaincu,** v. 19) le cède à l'expression directe; la « clôture » du poème s'accuse encore (**fuyant vers d'autres cieux,** v. 19, qui était une échappatoire, est éliminée). La comparaison des trois textes (1re édition, épreuve de 1857, 2e édition) confirme notre pensée : la pièce LXXVIII doit suggérer le passage du spleen à l'angoisse par les vains soubresauts de l'espoir; elle vaut plus par son efficacité propre et son élaboration rigoureuse que par sa signification objective.

P. REBOUL.

THÈME LATIN
(Classes de lettres) (1)

47. Le refus des louanges est un désir d'être loué deux fois.
Laudes recusare est bis laudari uelle.

48. Oiseau jaloux, est-ce à toi d'envier la voix du rossignol ?
Auis inuida, num lusciniae uoci inuidere tuum est ? (1)

49. Le plus court, Irène, c'est de mourir, comme ont fait votre mère et votre aïeule.
Nulla breuior (2), *Irene, est uia quam mori, perinde ac mater et auia tua fecerunt.*

50. Oh ! Combien de marins, combien de capitaines
Qui sont partis joyeux pour des courses lointaines,
Dans ce morne horizon se sont évanouis !
O quam multi nautae, quam multi nauarchi
Qui longinquas in oras laeti profecti sunt,
Sub hoc tristi coelo occiderunt !

51. L'amour-propre est plus habile que le plus habile homme du monde.
Amor sui peritus est magis quam unus omnium peritissimus.

52. Plût aux dieux que vous-même eussiez vu de quel [zèle
Cette troupe entreprend une action si belle !
Utinam ipsa (3) *uidisses quanto studio praeclarum illud facinus uirorum manus* (4) *adorirentur !* (5)

53. Tu fus mon ennemi même avant que de naître,
Et tu le fus encor quand tu me pus connaître.
Inimicus meus antequam nascereris fuisti, idem etiam fuisti cum me cognoscere potuisti.

(1) Voir *L'Information Littéraire,* n° 3 (mai-juin 1950), pp. 125-126.

54. L'art se décrédite lui-même; il se trahit en se montrant.
Ars ipsa sibi (6) *auctoritatem aufert et, dum se ostendit, nocet* (7).

55. Mais un fripon d'enfant (cet âge est sans pitié),
Prit sa fronde, et du coup tua plus qu'à moitié
La volatile malheureuse.
Puer uero nequam (8) (*haec aetas misericordiam nullam concipit*), *funda uibrata, parum abfuit quin* (9) *miseram auem occideret.*

56. Tout est dit, et l'on vient trop tard depuis plus de sept mille ans qu'il y a des hommes et qui pensent.
Omnia dicta sunt et sero uenimus, cum abhinc plura (10) *quam septem annorum milia sint homines et ii cogitent* (11).

57. A demain les affaires sérieuses !
In diem crastinum seriae res differantur.

58. Végéter, c'est la mort; beaucoup penser, c'est vivre.
Animo torpere ea mors est; agitare multa mente, ea uita est.

59. Quand on a même but, rarement on s'accorde.
Raro consentiunt qui idem adpetunt.

60. Plus on amasse, plus on désire.
Quanto plura comparant homines, tanto plura cupiunt.

61. La mouche et la fourmi contestaient de leur prix.
Musca et formica inter se contendebant utra pluris esset.

62. Nous feras-tu bonne chère ? Oui, si vous me donnez bien de l'argent.
Epulasne lautas nobis apparabis ? Etiam (12), *si magnam mihi pecuniam dederis.*

63. Il faut, autant qu'on peut, obliger tout le monde.
Oportet, quantum potes, omnibus benefacere.

64. Le sage n'a qu'un maître; l'ambitieux en a autant qu'il y a de gens utiles à sa fortune.
Vir sapiens uni domino obedit; ambitiosus autem tam multis quam sunt multi qui eius fortunae prosunt.

65. Au théâtre, ce qui ne vaut pas la peine de le dire, on le chante.
In theatro, quod indignum est ut (13) *dicatur, canitur.*

66. Tout les jours vont à la mort; le dernier y arrive.
Ad mortem singuli dies decurrunt; in eam postremus peruenit.

67. Rien ne te sert d'être farine,
Car, quand tu serais sac, je n'approcherais pas.
Nihil iuuat te esse farinam; namque etiamsi saccus sis, ego non accedam.

68. Faut-il que les mortels ne soient heureux qu'en songe !
Hominesne tantum per somnia fortunatos esse ! (14)

69. Il n'est... si poltron sur la terre,
Qui ne puisse trouver un plus poltron que soi.
Nemo in terris tam ignauus est quin (15) *ignauiorem inuenire possit.*

70. Monsieur voulait que son fils apprît le latin; Madame ne le voulait pas.
Volebat pater filius latinam linguam disceret (16); *mater autem nolebat.*

71. Il arrive plus souvent qu'on se repente d'avoir parlé que de s'être tu.
Saepius fit ut homines paeniteat quod locuti sint (17) *quam quod tacuerint.*

72. Le temps perdu ne se rattrape jamais.
Tempus perditum (18) *nemo unquam reprehendere potest.*

73. La satire, en leçons, en nouveautés fertile,
Sait seule assaisonner le plaisant et l'utile.
Satura una, praeceptis nouisque rebus uberrima, utile cum dulci scienter miscet.

74. Entre toutes les différentes expressions qui peuvent rendre une seule de nos pensées, il n'y en a qu'une qui soit la bonne.
Cum tot et tam uariis uerbis sententiam unam exprimere possimus, unum tamen rei congruit (19).

75. La langue était l'Etat avant Quatre-vingt-neuf.
Lingua in eodem statu erat rerum, quo Gallia ante Undenonagesimum illum annum.

76. Savoir par cœur n'est pas savoir : c'est tenir ce qu'on a donné en garde à sa mémoire.
Edidicisse non est didicisse; sed memoria tenere quae seruanda ei mandauimus.

77. Il n'y a point d'opinion si extravagante qui ne trouve des partisans.
Vel stultissimas opiniones sunt qui probent.

78. Comment peut-on appeler bonheur un état fugitif qui nous laisse encore le cœur inquiet et vide ?
Quid est cur felicitatis nomine uocetur breuis ille nostri habitus, quo exacto, animus iacet sollicitus et uacuus ?

79. Le corps des laquais est plus respectable en France qu'ailleurs.
Maiorem in Gallia quam usquam gentium uenerationem habet pedisequorum (20) *corpus.*

80. La seule chose qui nous console de nos misères est le divertissement, et cependant c'est la plus grande de nos misères.
Cum unum sit quod nostras miserias consoletur, delectatio scilicet, illam tamen miseriarum maximam esse apparet.

81. Chaque âge a ses défauts : les jeunes gens sont fougueux et insatiables dans leurs plaisirs; les vieux sont incorrigibles dans leur avarice.
Hominibus, cuiuscumque sunt aetatis, uitia sunt propria : adulescentes enim ita uehementes uoluptatumque cupidi ut satiari, senes ita auari ut emendari nequeant.

82. Grenouilles aussitôt de sauter dans les ondes,
Grenouilles de rentrer dans leurs grottes profondes.
Ranae statim in undas salire, ranae in specus profundos se recipere.

83. Mon père mille fois m'a dit dans mon enfance
Qu'avec nous tu juras une sainte alliance.
Mihi puero dixit pater saepenumero te nobiscum iureiurando foedus sanctum sanxisse.

84. Ce n'est pas parce que je suis son père, mais je puis dire que j'ai sujet d'être content de lui.
Non propterea quod (21) *eius pater sum haec loquar, sed mihi profecto dicere licet causam esse cur mihi placeat.*

85. Quelque accomplie que puisse être une maison des champs, il y manque toujours une infinité de commodités qui ne se trouvent que dans les grandes villes.
Habitantibus uillam, quamuis omnibus rebus instructam, plurima semper commoda desunt, quae magnarum urbium sunt propria.

86. J'en cache les deux tiers, aussitôt qu'arrivés,
Dans le fond des vaisseaux qui lors furent trouvés.
Eorum duas partes abdo, simul atque aduenimus, imis in iis nauibus, (22) *quae tunc repertae sunt.*

87. Tout ce que je connais est que je dois bientôt mourir, mais ce que j'ignore le plus est cette mort même que je ne saurais éviter.
Id unum cognoui me mox esse moriturum, sed ignoro maxime qualis sit ea ipsa mors quam effugere non possim.

88. Loin de nous les héros sans humanité !
Procul a nobis absint magni illi uiri, si humanitatis expertes sint.

89. Ceux que nous appelons anciens étaient véritablement nouveaux en toutes choses et formaient l'enfance des hommes proprement.
Quos uocamus ueteres, ii erant in omni re prorsus noui, ex iisque uere constabat humani generis pueritia.

90. Quand je n'aurais d'autre preuve de l'immatérialité de l'âme que le triomphe du méchant et l'oppression du juste en ce monde, cela seul m'empêcherait d'en douter.
Mihi etsi nihil aliud quam (23) *improborum in his terris prosperitates bonorumque iniuriae animum non esse corporeum demonstraret, propter id unum de hac re non dubitarem.*

NOTES

(1) *tuum est :* On dit *est regis* (c'est le propre du roi), mais *meum est, tuum est* (il m'appartient, il t'importe) avec l'infinitif.

(2) ou : *expeditior.*

(3) *ipsa : Cinna s'adresse à Emilie.*

(4) *uirorum manus :* ni *agmen* (troupe en marche), ni *turba,* ni *copia,* ni surtout *caterua* (bande) ; on pourrait écrire : *uiri illi nostri.*

(5) *adorirentur :* imparfait à cause de *uidisses. Aggrederentur* demanderait *ad* et l'acc.

(6) *ipsa sibi :* et non : *ipsi sibi* (Cf. Riemann-Ernout, par. 11).

(7) *nocet : ipsa sibi,* se sous-entend sans peine.

(8) *nequam* (vaurien) : adjectif indéclinable; le cas est indiqué par le cas correspondant du nom *puer,* qui l'accompagne. Ici apposition.

(9) *quin :* avec *haud multum, paulum, parum abest,* on emploie *quin* et non *quominus.*

(10) *plura :* ou : *amplius* (sous-ent. *quam*) *septem milia.*

(11) *et ii :* et non : *et qui* (*qui* = *et is*).

(12) *etiam :* ou : *apparabo.*

(13) *indignum ut :* ou d'une façon plus classique : *indignum quod.*

(14) *esse :* infinitif exclamatif (avec *ne*). (Cf. Virg. *Aen.*, I, 37.)

(15) *quin :* dans une consécutive, après une principale de valeur négative.

(16) *disceret :* avec *uolo, nolo, malo,* le subjonctif seul s'emploie dans le même sens qu'une proposition avec *ut.*

(17) *quod locuti sint : paenitet, pudet, piget,* ont souvent pour sujet un infinitif seul, très rarement un infinitif accompagné d'un sujet à l'acc. On peut aussi employer une proposition avec *quod* (Caes. *Ciu.*, II, 32, 12).

(18) *perditum :* seule forme passive de *perdo,* à qui *pereo* sert de passif.

(19) *congruit :* (Cf. Cic. *Tusc.*, V, 82) : *naturae congruere* (être en accord avec la nature).

(20) *pedisequorum* (Cf. Plaute, *Aul.*, 501; *Mil.*, 1009; Cit. *Att.*, II, 16, 1).

(21) *non propterea quod :* ne pas confondre cette construction avec *non quod* (subj.), *sed quod* (indic.).

(22) *in nauibus :* on dit *abdere se in aliquem locum :* aller se cacher quelque part, mais *abdere milites in insidiis :* cacher des soldats dans une embuscade; *abditus in tabernaculo :* caché dans sa tente. De même : *includere aliquem in carcerem* (faire entrer qqn en prison) et *includere in carcere* (l'y enfermer).

(23) *nihil aliud quam :* après *alius, aliter* ou *secus,* lorsqu'ils sont accompagnés d'une négation, on emploie *quam.* Lorsqu'il n'y a pas de négation, la construction de *alius* avec *quam* est peu correcte.

J. LÉGER.

VERSION GRECQUE (Classes de Lettres Supérieures)

AVERTISSEMENT AUX ATHÉNIENS : EN MATIÈRE POLITIQUE L'AMBITION L'EMPORTE SUR LA SAGESSE

TEXTE

Ἀκούω (1) τοίνυν αὐτὸν (2) καὶ τοιοῦτόν τιν' ἐρεῖν λόγον (3), οἷον καὶ πρότερόν ποτ' Ἀριστόμαχος παρ' ὑμῖν ἐδημηγόρει (4), ὡς (5) οὐκ ἔστιν ὅπως ποτὲ Κερσοβλέπτης αἱρήσεται Χερρόνησον (6) ἀποστερεῖν ἐπιχειρῶν (7) ἐχθρὸς ὑμῖν εἶναι · οὐδὲ γὰρ εἰ λάβοι καὶ κατάσχοι (8), λυσιτελήσειν αὐτῷ... ὥστε τί βουλόμενος (9) μικρὰ λαμβάνειν καὶ πολεμεῖν ἂν ἕλοιτο, ἐξὸν τὰ πλείω (10) καὶ φίλος εἶναι, θαυμάζειν φήσουσιν (11). Ἐγὼ δ'οὐκ ἀπορῶ μὲν εἰπεῖν πολλά, ἅ (12) μοι δοκεῖ μᾶλλον ἄν τις ἰδὼν ἀπιστεῖν εἰκότως ἢ τούτοις (13) πιστεύων ἐκεῖνον ἐᾶν μέγαν γίγνεσθαι · οὐ μὴν ἀλλ' ὃ μάλιστα πρόχειρον ἔχω, τοῦτ' ἐρῶ. Ἴστε (14) δήπου Φίλιππον, ὦ ἄνδρες Ἀθηναῖοι, τουτονὶ τὸν Μακεδόνα, ᾧ πολὺ δήπου μᾶλλον ἐλυσιτέλει

TRADUCTION

J'ai ouï dire qu'Aristocrate tiendra un langage à peu près semblable à celui d'Aristomaque dans une harangue qu'il prononça, un jour, devant vous : Kersoblepte n'irait sûrement pas, de propos délibéré, en essayant de vous enlever la Chersonnèse, se faire de vous des ennemis; car, même s'il s'en emparait et en restait le maître, il n'y gagnerait pas. Prendre le parti de conquérir un maigre territoire en vous faisant la guerre, alors qu'il peut en avoir un plus grand et rester votre ami, ce serait, prétendront-ils, un dessein surprenant. Pour moi, j'ai mille faits à alléguer dont la considération inciterait à éprouver une juste défiance, plutôt que de se fier à ces gens-là, et de laisser Kersoblepte grandir. Cependant, je vais vous dire ceux qui me viennent surtout à l'esprit. Vous connaissez, n'est-ce pas, Athé-

τὰς ἐξ ἁπάσης Μακεδονίας ([15]) προσόδους ([16]) ἀδεῶς λαμβάνειν ἢ μετὰ κινδύνων τὰς ἐξ Ἀμφιπόλεως ([17]), καὶ χρῆσθαι φίλοις αἱρετώτερον ἦν αὐτῷ τοῖς ([18]) πατρικοῖς ὑμῖν ἢ Θετταλοῖς, οἳ τὸν πατέρ' αὐτοῦ ποτ' ἐξέβαλον ([19]). Ἀνεὺ ([20]) γὰρ τούτου κἀκεῖν' ([21]) ἔστιν ἰδεῖν · ὑμεῖς μέν ([22]), ὦ ἄνδρες Ἀθηναῖοι, οὐδένα προὐδώκατε πώποτε τῶν φίλων, Θετταλοὶ ([23]) δέ, οὐδένα πώποθ' ὅντιν' οὔ ([24]). Ἀλλ' ὅμως οὕτως ἐχόντων τούτων μικρὰ λαμβάνειν καὶ τοὺς ([25]) ἀπίστους φίλους καὶ τὸ κινδυνεύειν ἀντὶ τοῦ μετ' ἀσφαλείας ζῆν ὁρᾶτε προῃρημένον αὐτόν. Τί δή ποτ' αἴτιον ([26]) ; οὐ γὰρ ([27]) δὴ λόγον γε τὸ πρᾶγμ' οὑτωσὶ πρόχειρον ἔχει. Ὅτι, ὦ ἄνδρες Ἀθηναῖοι, δυοῖν ([28]) ἀγαθοῖν ὄντοιν πᾶσιν ἀνθρώποις, τοῦ μὲν ἡγουμένου ([29]) καὶ μεγίστου πάντων, τοῦ εὐτυχεῖν ([30]), τοῦ δὲ ἐλάττονος μὲν τούτου, τῶν δ' ἄλλων μεγίστου, τοῦ καλῶς βουλεύεσθαι, οὐχ ἅμ' ἡ κτῆσις παραγίγνεται τοῖς ἀνθρώποις, οὐδ' ἔχει τῶν εὖ πραττόντων οὐδεὶς ὅρον ἢ τελευτὴν τῆς τοῦ πλεονεκτεῖν ἐπιθυμίας · δι' ὅπερ πολλοὶ πολλάκις ([31]) μειζόνων ἐπιθυμοῦντες τὰ παρόντ' ἀπώλεσαν ([32]).

Démosthène, *Contre Aristocrate*, 110-113.

niens, ce Philippe de Macédoine, qui avait assurément plus d'intérêt à s'emparer sans crainte des ressources de la Macédoine tout entière, qu'au milieu des dangers de celles d'Amphipolis et pour qui il était préférable de vous avoir pour amis, vous, les amis de son père, plutôt que les Thessaliens par qui son père avait été chassé du pays. En plus de cela, on peut encore faire la considération suivante : vous n'avez, vous, Athéniens, jamais trahi aucun de vos amis, les Thessaliens au contraire n'en ont pas eu un qui n'ait été trahi par eux. Pourtant, malgré cet état de choses, vous voyez qu'il a mieux aimé gagner peu, avoir des amis sur qui il ne peut pas compter et courir des périls que de vivre en sécurité. Et pour quelle raison, dites-moi ? L'explication de cette conduite ne se présente pas, comme cela, tout de suite à l'esprit. La voici, Athéniens : s'il existe pour tous les hommes deux sortes de biens, l'un qui a le premier rang et est le plus grand de tous, le bonheur, l'autre inférieur au premier mais supérieur aux autres, la sagesse, la possession n'en est pas donnée en même temps aux hommes, et jamais un homme ne met de limite ou de terme à son ambition. Et c'est pourquoi beaucoup, pour désirer davantage, ont souvent perdu ce qu'ils avaient.

COMMENTAIRE

C'est comme logographe que Démosthène composa au début de 352 le *Contre Aristocrate*. Les Princes de Thrace et les Athéniens étaient loin d'être toujours en bons termes; le roi des Odryses, Kersoblepte, venait enfin de se réconcilier avec Athènes sur les conseils d'un général aventurier, Charidème. Un ami de ce dernier, Aristocrate, proposa alors au peuple un décret destiné à protéger la vie de Charidème contre les complots de citoyens qu'inquiétaient, à juste titre, le manque de scrupule et l'attitude souvent équivoque du personnage. Le discours de Démosthène veut prouver que le décret est illégal, et risque d'augmenter la puissance de Kersoblepte aux dépens d'Athènes. Mais il est autre chose qu'un banal plaidoyer : un chef-d'œuvre d'éloquence; il annonce déjà les discours politiques du Démosthène qui se révèlera l'année suivante (printemps 351) dans la Première Philippique.

1. ἀκούω : nous donnons à ce présent le sens spécial du parfait grec (résultat actuel d'une action passée) : je sais par ouï-dire. D'autres présents : γιγνώσκω, πυνθάνομαι, οἴχομαι, ἥκω, φεύγω... s'emploient avec la même valeur.

2. αὐτόν : représente Aristocrate, l'auteur du décret.

3. λόγον : selon un procédé emprunté à la rhétorique, l'accusateur prévient et réfute les arguments de l'adversaire.

4. Ἀριστόμαχος παρ' ὑμῖν ἐδημηγόρει : Kersoblepte, se sentant menacé par des princes thraces, ses voisins, briguait l'amitié des Athéniens, et son ambassadeur, Aristomaque, avait prononcé à cet effet une harangue devant l'assemblée du peuple (παρ' ὑμῖν ἐδημηγόρει).

5. οὐκ ἔστιν ὅπως signifie mot à mot « il n'y a pas moyen comment », c'est-à-dire « en aucune façon. »

6. Χερρόνησον : il était d'un intérêt vital pour Athènes de conserver sa colonie de la Chersonèse de Thrace (Presqu'île de Galipoli). Elle commande le détroit de l'Hellespont, et sa possession garantissait à Athènes son ravitaillement en blé, venu de l'Euxin. Kersoblepte, dans un traité récent, avait renoncé à ses prétentions sur la Chersonèse.

7. ἐπιχειρῶν : il faut construire ἐπιχειρῶν Χερρόνησον ἀποστερεῖν (sous-entendu ὑμᾶς) αἱρήσεται ἐχθρὸς ὑμῖν εἶναι. Le verbe ἀποστερεῖν se construit avec un double accusatif.

8. εἰ λάβοι καὶ κατάσχοι : ces optatifs aoristes présentent l'hypothèse comme moins vraisemblable que ne le ferait l'indicatif.

9. τί βουλόμενος : il n'est pas rare en grec que l'interrogatif porte sur le participe; l'expression τί βουλόμενος est courante et peut se traduire simplement par « pourquoi ? »

10. τὰ πλείω : noter l'emploi de l'article en grec, là où le français mettrait un indéfini.

11. θαυμάζειν φήσουσιν : il faut, pour laisser à la phrase toute sa force, respecter dans la traduction l'ordre des mots du grec.

12. ἃ : le relatif est complément d'objet du participe ἰδών (cf. n. 9, τί βουλόμενος).

13. τούτοις : ces gens-là, c'est-à-dire Aristocrate et Aristomaque.

14. Ἴστε δήπου... : la particule δήπου a une valeur ironique. Tous les Athéniens en 352 connaissent bien Philippe. Il s'était déjà rendu maître des places fortes d'Amphipolis, Pydna, Potidée, Méthoné.

15. ἐξ ἁπάσης Μακεδονίας : la préposition attendue serait ἐν : mais, par une sorte d'anticipation, elle est remplacée par celle que demande le verbe λαμβάνειν.

16. προσόδους : quelles étaient ces ressources ? La Macédoine était un pays de plaines propres à la culture des céréales et à l'élevage. Ses habitants vivaient en paysans et cultivaient bien leurs terres pour le profit de leurs princes.

17. Amphipolis fut la première conquête de Philippe (357). Cette ville, riche et opulente, à l'embouchure du Strymon, ancienne colonie d'Athènes, qui était alors hors d'état de la reconquérir, tentait Philippe, dont les premiers efforts visaient à donner à la Macédoine des débouchés sur la mer. Il promit aux Athéniens de leur rendre, moyennant une compensation, Amphipolis, s'il réussissait à s'en emparer. Une fois maître de la ville, il garda sa conquête.

18. τοῖς πατρικοῖς est une apposition à ὑμῖν: l'apposition prend l'article en grec.

19. ἐξέβαλον : avant l'avènement de Philippe, les Thessaliens étaient à plusieurs reprises intervenus dans les affaires fort troublées de la Macédoine, détrônant les princes comme Amyntas, le frère de Philippe.

20. ἄνευ n'a pas ici son sens habituel de « sans »; il passe du sens, plus rare, de « hors de, excepté » à celui de « outre, en plus de ».

21. ἐκεῖνο annonce parfois ce qui suit.

22. ὑμεῖς μέν : la construction en asyndète (car μέν annonce ce qui suit, mais ne relie pas à ce qui précède) est normale après un γάρ dans une phrase explicative annoncée par un démonstratif.

23. Θετταλοί : depuis les guerres médiques où ils s'étaient rangés aux côtés de Xerxès, les Thessaliens passaient pour des alliés peu sûrs.

24. οὐδένα ὅντιν' οὔ : la construction s'explique par un phénomène d'attraction inverse du relatif. Dans l'expression οὐδείς ἔστιν ὅντινα οὐ..., ἔστιν est supprimé, et par une sorte d'attraction du relatif sur l'antécédent, donne οὐδένα ὅντινα οὐ... qui finit presque par être considéré comme un pronom. Ici le verbe dépendant de Θετταλοί est sous-entendu, et la négation οὔ est fortement accentuée à la fin de la phrase.

25. τοὺς ἀπίστους φίλους : l'article donne à l'expression le sens de « les amis qu'il s'est choisi... »

26. τί δή ποτ' αἴτιον : noter la vivacité de l'interrogation.

27. γάρ est explétif après une question.

28. δυοῖν... : ce passage est d'un psychologue et d'un moraliste; c'est un de ceux où l'on croit sentir l'influence de Thucydide.

29. τοῦ μὲν ἡγουμένου signifie ici « celui qui vient en tête », c'est-à-dire « le premier », plutôt que « celui qui commande tout ».

30. τοῦ εὐτυχεῖν est difficile à traduire : l'expression désigne le bonheur matériel plus que l'art d'en jouir (τὸ καλῶς βουλεύεσθαι) et le contentement de l'âme.

31. πολλάκις : construire πολλάκις ἀπώλεσαν.

32. ἀπώλεσαν : aoriste d'habitude qui convient au caractère du passage.

Dans ce texte solidement composé apparaissent les plus belles qualités de Démosthène. Pour répondre à l'argument que ne manquera pas de présenter Aristocrate (Kersoblepte ne saurait avoir aucune visée sur la Chersonèse, parce qu'il n'y gagnerait rien que l'inimitié d'Athènes,) l'orateur fait appel à l'exemple connu de tous, celui de Philippe, toujours en guerre, et, semble-t-il, sans grand profit, quand il pourrait vivre paisiblement en Macédoine. Enfin, élevant le ton dans la troisième partie, il donne à cette conduite une explication d'une éternelle vérité : les hommes sacrifient leur prospérité présente à leur ambition. La logique serrée de l'argumentation, la simplicité de la composition sont encore soulignées par la vivacité du style : Démosthène, qui veut emporter la conviction de son auditoire, sait animer sa démonstration par une tournure interrogative (τί δή... ;) mettre l'accent sur certains mots qu'il rejette en fin de phrase (εἰκότως, οὔ etc.). Cependant on est ici très loin des artifices de la rhétorique : le mouvement du texte est dicté par la pensée même.

Cependant, si nous sommes sensibles à l'art de l'orateur, et à la sagesse du moraliste, c'est, plus encore, la clairvoyance de l'homme politique que nous admirons ici. On croit lire déjà une page des Philippiques où Démosthène donnera, en son nom cette fois, les mêmes avertissements. Mais n'est-ce pas, tout de même, lui qui parle par la bouche de son client ?

Renée Derôme.